

Florica Zaharia

TEXTILE TRADIȚIONALE
DIN TRANSILVANIA
TEHNOLOGIE ȘI ESTETICĂ



BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU” IAȘI

IV 19.847



B C U IASI

Central University Library Iasi

537-463

TEXTILE TRADIȚIONALE
DIN TRANSILVANIA
TEHNOLOGIE ȘI ESTETICĂ

Florica Zaharia

Central University Library Iasi



453087

B.C.U. IASI



COMPLEXUL MUZEAL BUCOVINA SUCEAVA

CENTRUL DE CERCETARE, CONSERVARE ȘI RESTAURARE BUCOVINA
CCCRB - I

Autor: Florica Zaharia

Fotografii: Florica Zaharia, Ana Teodora Zaharia, Elena Phipps

Coperta: Iuliana Roșca

Explicații coperta 1, 4 și interior coperta

Coperta 1

Detaliu din legătura catrinței din figura 266. Țesătură cu *scândura* (roșu cu alb, *ochiul* care susține legătura catrinței); țesătură cu *table* (galben cu violet, legătura); și țesătură în patru ițe (catrință neagră). Orientare verticală.

Coperta 4

De la stânga la dreapta: Detaliu de cergă din Porcurea, Hunedoara (figura 164a); detalii de cămăși din zona Pădurenilor (figura 297); *fuior* de cânepă *pârluit* și *nepârluit* (figura 139I); *sârbitură* de cânepă (figura 291); detaliu de lepedeu, Hârțăgani, Hunedoara (figura 262).

Interior coperta

Detaliu de cergă din Putna, Almaș (figura 248)

Tehnoredactare computerizată: Iuliana Roșca

Editura: ACCENT PRINT Suceava, România

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ZAHARIA, FLORICA

Textile tradiționale din Transilvania - Tehnologie
și Estetică / Florica Zaharia. - Suceava: Accent Print, 2008

Bibliogr.

Index

ISBN 978-973-1772-11-0

745.52.031.4

© **COMPLEXUL MUZEAL BUCOVINA SUCEAVA**

Str. Ștefan cel Mare, nr. 33, 720003, Suceava, România

tel. 0040 0230 216439; Fax 0040 0230 522979

www.muzeul-bucovina.ro

e-mail: contact@muzeul-bucovina.ro, public.realtions@muzeul-bucovina.ro

13 OCT 2009

CONȚINUT

MULȚUMIRILE AUTORULUI.....	9
INTRODUCERE.....	13
PARTEA I	
TEHNOLOGIA MATERIALELOR TEXTILE TRADIȚIONALE DIN TRANSILVANIA.....	21
CAPITOLUL I	
MATERIALELE TEXTILE TRADIȚIONALE DIN TRANSILVANIA-LÂNA, CÂNEPA, INUL.....	23
LÂNA.....	23
Istoric.....	23
Rase de oi.....	24
Caracteristicile morfologice, chimice și mecanice ale lânii.....	29
Tehnologia tradițională de obținere a firelor de lână.....	32
Tunsul.....	32
Spălarea.....	34
Cărmănatul și pieptănatul.....	36
Torsul.....	42
Torsul-istoric, instrumentar.....	42
Direcția de toarcere.....	44
Răsucirea mai multor fire.....	47
Rășchiatul.....	47
Calculul urzelii și al bătăturii.....	48
Vopsitul.....	51
Depănatul.....	57
Bobinarea firelor.....	58
Țesutul.....	59
Războiul de țesut – noțiuni generale.....	59
Războiul de țesut vertical.....	60
Sistemul de țesut <i>în bâte</i>	61
Sistemul de țesut <i>cu scândura</i>	63
Sistemul de țesut <i>cu table</i>	64
Războiul de țesut orizontal, cu ițe.....	64
Urzitul firelor pentru țesutul în războiul orizontal cu ițe.....	72
Montarea urzelii pe războiul de țesut orizontal cu ițe.....	74
Neveditul prin ițe.....	75
Neveditul prin spată.....	80
Țesutul.....	80
Finisatul țesăturii.....	80
Tehnologii de împâslire.....	81
CÂNEPA.....	87
Istoric.....	87
Caracteristicile morfologice, chimice și mecanice.....	89
Tehnologia tradițională de obținere a firelor de cânepă.....	93
Cultivarea și prelucrarea cânepii.....	93
Recoltarea cânepii.....	93
Pregătirea cânepii pentru topit.....	95
Topitul cânepii.....	96
Spălarea și uscarea <i>mănușilor</i> de cânepă după topire.....	99

Separarea totală a fibrei de partea lemnoasă	102
Pieptănatul cânepii.....	110
Torsul.....	116
Înmuiera și albirea firelor de cânepă.....	121
Vopsitul cânepii.....	127
Țesutul.....	128
Albirea pânzei și a țesăturilor de cânepă.....	130

INUL.....	133
Istoric.....	133
Caracteristicile morfologice, chimice și mecanice.....	134
Tehnologia tradițională de obținere a firelor de in.....	137

CAPITOLUL II

STRUCTURILE TEXTILE ȚESUTE DIN LÂNĂ, CÂNEPĂ ȘI IN ÎN INDUSTRIA CASNICĂ TEXTILĂ DIN TRANSILVANIA.....	139
---	-----

STRUCTURILE TEXTILE ALE ȚESĂTURILOR DIN LÂNĂ.....	139
Structuri cu un set de fire (urzeală) <i>țesută în bâte</i>	139
Structuri simplă cu două seturi de fire (urzeală și bătătură).....	140
Structură simplă țesută în două ițe.....	140
Structura simplă cu suprafața de urzeală și bătătură egal vizibile, <i>țesută în două ițe</i>	141
Structură simplă cu suprafața <i>țesută în două ițe</i> , împâslită.....	141
Structură simplă cu suprafața de urzeală.....	142
Structură țesută cu <i>scândura</i>	142
Structură țesută cu <i>table</i>	143
Structură simplă cu suprafața de bătătură.....	143
<i>Țesătură aleasă în degete (dește)</i>	143
Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe cu bătătură suplimentară, <i>țesătură aleasă peste fire</i>	146
Structură simplă țesută în două ițe cu bătătură suplimentară, împâslită, <i>țesătură cu ciupi</i>	146
Structuri <i>țesută în patru ițe</i>	148
Structură <i>țesută în patru ițe</i> cu motiv structural diagonal.....	148
Structură <i>țesută în patru ițe</i> cu motiv structural diagonal, împâslită.....	148
Structură <i>țesută în patru ițe</i> cu motiv structural diagonal și bătătură suplimentară, împâslită, <i>țesătură cu ciupi</i>	149
Motiv structural în formă de brăduți, sau os de pește.....	149
Motiv structural romboidal (punct de diamant), <i>nevedit în coște</i> sau <i>nevedit în ochiuri</i>	149
Structură <i>țesută în patru ițe</i> cu bătătură suplimentară.....	152
Structuri nevedite.....	152
Structuri nevedite cu față de urzeală.....	152
Structuri <i>nevedite în ițe</i>	153
Structuri <i>nevedite în fuscei</i>	153
Structuri <i>nevedite în ațe</i>	153

STRUCTURI TEXTILE ALE ȚESĂTURILOR DIN CÂNEPĂ ȘI IN.....	155
Structură simplă țesută în două ițe, cu suprafața de bătătură și urzeală egal vizibilă, <i>pânza</i>	155
Structură țesută în patru ițe, <i>sârbitura</i>	155

CAPITOLUL III

GRUPE DE ȚESĂTURI PRODUSE ÎN INDUSTRIA CASNICĂ TEXTILĂ FOLOSIND MATERIALELE TRADIȚIONALE.....	157
--	-----

PĂNURA.....	157
PÂNZA DE CÂNEPĂ.....	158
Prima calitate - țesătură cu urzeală de <i>fuior</i> și de bătătură <i>urzeală</i>	159
A doua calitate - țesătură cu urzeală de <i>urzeală</i> și bătătură de <i>câlți</i> torși subțiri.....	159
A treia calitate - țesătură cu urzeală de <i>urzeală</i> și bătătură de <i>câlți</i> torși gros.....	159
A patra calitate - țesătură cu urzeală de <i>urzeală</i> și bătătură de <i>vologi</i>	162
Pânză cu urzeala de bumbac și bătătură de cânepă.....	162
PÂNZA DE IN.....	162
PĂSTRAREA PĂNURII ȘI A PÂNZETURILOR.....	163
VEȘMÂNTUL.....	167
Istoric.....	167
Caracteristici ale veșmântului.....	171
Tipologia costumului.....	171
Veșmântul feminin.....	173
Veșmântul masculin.....	184
ȚESĂTURI FOLOSITE ÎN INTERIORUL LOCUINȚEI.....	190
Acoperirea pereților.....	190
Acoperirea patului.....	195
Acoperirea mesei.....	201
ȚESĂTURI FOLOSITE ÎN MUNCILE GOSPODĂREȘTI.....	204
ȚESĂTURI FOLOSITE ÎN RITUALURI ȘI OCAZII SPECIALE.....	207
 PARTEA II	
ESTETICA MATERIALELOR TEXTILE ȘI A ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE DIN TRANSILVANIA.....	211
 CAPITOLUL I	
VALORI ESTETICE ALE ȚESĂTURII DIN LÂNĂ.....	213
VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURILOR REZULTATE DIN PARTICULARITĂȚILE MORFOLOGICE, MECANICE ȘI CHIMICE ALE FIBRELOR DE LÂNĂ.....	213
Structura longitudinală și transversală, efectul împâslirii.....	214
Efectul firelor colorate în țesăturile împâslite.....	215
Efectul luciului fibrei.....	215
Efectul lungimii, grosimii și a ondulației fibrei.....	217
Gama culorilor naturale.....	217
VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURILOR REZULTATE DIN SPECIFICUL TEHNOLOGIEI TRADIȚIONALE DE OBTINERE A FIBRELOR DE LÂNĂ.....	221
Efectul rezultat din spălarea lânii.....	221
Efectul rezultat din cărmănare și pieptănarea lânii.....	221
Efectul rezultat din tors.....	223
Cromatica dobândită prin vopsire.....	223
Decolorarea gamei culorilor naturale.....	223
Primii coloranți sintetici.....	226

VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURII REZULTATE DIN ȚESERE, STRUCTURĂ ȘI DIN RELAȚIA DINTRE URZEALĂ ȘI BĂTĂTURĂ.....	227
Structură simplă cu suprafața de bătătură, <i>țesătură aleasă în degete</i> – rostul, concentrația de urzeală și bătătură; raportul dintre diametrele firelor de urzeală și bătătură; orientarea motivelor țesute; legătura dintre fire; efectul pictorial în țesătură.....	227
Structură simplă cu suprafața de urzeală, țesută <i>cu scândura</i> și cea cu războiul orizontal cu ițe.....	233
Structură țesută <i>în băte</i>	233
Structură țesută <i>în patru ițe</i>	236
Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe și bătătură suplimentară, <i>țesătură aleasă peste fire</i>	236
Structuri nevedite.....	237
ANALIZA VALORILOR ARTISTICE ALE UNUI <i>LEPEDEU ALES</i>	239
Valori artistice rezultate din complexitatea aspectelor tehnologice de prelucrare a materialelor.....	239
Valori artistice rezultate din motivele și compoziția <i>lepedeului</i>	241
CAPITOLUL II	
CÂNEPA ȘI INUL	
VALORI ESTETICE ALE ȚESĂTURII DE CÂNEPĂ ȘI IN REZULTATE DIN PARTICULARITĂȚILE MORFOLOGICE, MECANICE ȘI CHIMICE ALE FIBRELOR DE CÂNEPĂ ȘI IN TRANSFORMATE PROGRESIV PRIN PROCESUL TEHNOLOGIC ȘI ȚESERE....	245
Relația dintre grupele de fibre rezultate din pieptănare, fire și calitatea pânzei.....	245
Valori ale culorii naturale și a celei transformate.....	245
Estetica structurilor de cânepă și in țesute în două și patru ițe.....	251
CAPITOLUL III	
VALORILE ESTETICE ALE COSTUMULUI POPULAR.....	257
Aspecte ale valorii individuale și de ansamblu a pieselor componente ale costumului.....	257
ȚESĂTURILE FOLOSITE ÎN INTERIORUL LOCUINȚEI.....	264
Estetica ansamblului.....	264
Evoluția stilistică a pieselor de bază.....	265
CONCLUZII.....	272
BIBLIOGRAFIE.....	275
REZUMAT.....	281
INDEX.....	301

B C U IASI

Central University Library Iasi

B C U IASI

Central University Library Iasi

MULȚUMIRILE AUTORULUI

Studiul de față a fost posibil prin dăruirea multor oameni care ani la rând au fost alături de mine pe parcursul cercetărilor, contribuind la desfășurarea culturilor experimentale, culegerea de informații din teren, colectarea materialului de referință și la discuțiile referitoare subiectului.

Nu există suficiente cuvinte în a-mi exprima mulțumirile pentru dăruirea și candoarea cu care mama mea, Victoria Tripon, a împărtășit prin relatări și experimentări continue, tezaurul învățăturilor preluate de la predecesorii noștri. De asemenea, urmărirea și colectarea materialelor din culturile experimentale nu ar fi fost posibilă fără ajutorul surorii mele, Elena Țucă. Viorica Zaharia și Romulus Zaharia au fost un permanent sprijin și îndemn pentru continuarea cercetărilor. Maria și Titu Jurconi mi-au fost entuziaști însoțitori în majoritatea studiilor de teren din Banat. Susținătoare devotată a investigațiilor de teren, fiica mea Ana Teodora Zaharia mi-a fost un permanent sprijin în colectarea materialelor și a informațiilor. Lucrarea de față ar fi fost știrbită fără continuele conversații stimulatoare și incitante susținute cu soțul meu, Romulus. Suportul său moral și implicarea directă în cercetările de teren, precum și în corectarea materialului, au fost de neprețuit.

Adâncile mele mulțumiri domnului Prof. Univ. Dr. Gheorghe Achiței, pentru călăuzirea și îndrumarea studiilor de doctorat. Capacitatea, profesionalismul și respectul pentru frumosul tradițional reflectate în munca directă și în scrierile domniei sale mi-au fost un permanent îndemn. Sfaturile domnului Dr. Paul Petrescu și entuziasmul domnului Prof. Dr. Ioan Godea au fost îndemnuri neprețuite. Conversațiile profesionale purtate în repetate rânduri cu domnul Prof. Univ. Dr. Ioan Oprea au lărgit perspectiva subiectului. Mulțumirile mele doamnei Dr. Georgeta Stoica, permanentă inspirație prin scrierile sale și prin relevanța conversațiilor legate de subiect, doamnei Dr. Doina Ișfănoni și domnului Dr. Rusalin Ișfănoni pentru îndemnul și interesul susținut față de tematică. Conversațiile purtate cu doamna Lucia Apolzan pe tema perpetuării culturii tradiționale, precum și studiile sale desfășurate în Transilvania au fost o continuă sursă de inspirație.

Repetatele burse de cercetare care mi-au fost acordate de către *The Metropolitan Museum of Art* au permis deplasarea în teren și cercetările în colecțiile Muzeului Satului din București, Muzeul Banatului din Timișoara, Muzeul Transilvaniei din Cluj și la Muzeul Etnografic din Lugoj. Suportul acestor instituții și amabilitatea profesională a colegilor din muzeele respective a fost esențială în desfășurarea investigațiilor. Mulțumirile mele doamnei Nobuko Kajitani pentru suport și îndemn în aprofundarea subiectului, Caroline Borderies pentru asistența în procesarea imaginilor și Cynthia Vartan și Melody Lawrence pentru editarea materialului în engleză.

Mulțumiri domnului Prof. Doru Mărcușan și d-nei Prof. Diana Țucă pentru participarea la elaborarea datelor referitoare la condițiile geo-climaterice ale Transilvaniei și d-rei Ana Teodora Zaharia și d-nei Elena Phipps pentru contribuția la materialul fotografic.

Mulțumirile mele se îndreaptă către nenumărații interlocutori întâlniți în studiile de teren, continuatori ai culturii tradiționale, care cu plăcere și interes au împărtășit din experiențele și cunoștințele lor. În special au participat Savu Rozalia, Demian Ionel, Demean Florica și Costan, Tripon Ana din satul Hărțăgani, Ciprian Achim, Primar, comuna Lelese, familia Popa din Bulzeștii de Jos și nenumărați locuitori din Bătrâna, Sohodol, Lelese, Luncani și Temerești.

Pentru promptitudinea și calitatea publicării materialului aduc mulțumirile mele Complexului Muzeal Bucovina și în mod special domnului Director General Emil Ursu.

B C U IASI

Central University Library Iasi

*Mamei mele, celei care mi-a transmis,
fiicei mele, celei care v-a continua și
soțului meu, permanent suport și inspirație*

B C U I A S I

Central University Library Iasi

B C U IASI

Central University Library Iasi

Intenția lucrării de față este de a atrage atenția asupra caracteristicilor tehnologice și estetice de transformare a materialelor textile tradiționale, lână, cânepa și inul, în obiecte textile lucrate în cadrul industriei casnice de predecesorii noștri din spațiul intracarpatic al Transilvaniei. Obiectele textile la care ne vom referi impun prin prezența monumentală a totalității lor. Ne-am obișnuit cu ele într-atât, încât de multe ori uităm să le privim în profunzime frumusețea simplă, încărcarea spirituală și echilibrul perfect adaptat funcției practice. Prin armonia artistică și detaliile tehnice perfecționate și perpetuate secole de-a rândul, ne aduc azi probele civilizației spirituale și materiale ale trecutului nostru.

Producția casnică textilă a fost timp îndelungat apreciată ca un lucru necesar care ne-a înconjurat permanent. Cele mai multe obiecte textile au avut, datorită folosirii intense, o existență limitată, astfel producerea lor s-a repetat perpetuu secole la rând. Prin ele, generațiile trecute au construit un stil de viață articulat ce continuăm să-l trăim. Este remarcabilă transmiterea aproape neschimbată a cunoștințelor ce au fost perfectate secole la rând, până la epoca industrializării. După aceea, transformările au fost majore. Diminuarea sau dispariția totală a practicilor tradiționale legate de creația textilă a industriei casnice s-a produs progresiv, continuând și în prezent. Considerăm studiul tehnologiei și esteticii materialelor tradiționale necesar și oportun în momentul de față când mijloacele metodologice de studiu, moștenite de la predecesorii noștri și cele științifice, grație progresului tehnic al ultimilor ani, ne sunt mai la îndemână ca niciodată. Totodată, mai avem încă privilegiul de a sta de vorbă cu oamenii locului, purtătorii cunoștințelor transmise neîntrerupt de-a lungul istoriei.

Studiul de față se bazează pe o îndelungată cercetare desfășurată în teren, muzee și laborator, cercetare începută în 1990 și care continuă și în prezent. Aceasta a făcut subiectul tezei de doctorat "Considerații estetice și tehnologice în legătură cu problema țesăturilor populare tradiționale-din lână, cânepă și in-în unele zone etnografice din Transilvania" susținută în 2003 la Universitatea Națională de Artă din București, conducător de doctorat, Prof. Univ. Dr. Gheorghe Achiței.

Ne propunem să contribuim la subiect prin repetatele investigații de teren, desfășurate în diferite zone etnografice ale Transilvaniei, verificarea informațiilor prin experimentări practice folosind tehnologia și instrumentarul tradițional și prin analiza rezultatelor în condiții de laborator. Sintetizarea experimentărilor și evaluarea estetică a materialelor textile tradiționale, de la faza primară la produsul textil final, s-a urmărit evolutiv, având în considerație transformările sub influența procesului tehnologic specific. Am considerat necesar efortul de a insista în explicarea amănunțită a instrumentarului și a metodei de folosire a acestuia, datorită impactului direct în transformarea materialului și pertinentei lui la descifrarea începuturilor gândirii conceptuale ale materialelor țesute.

Pe parcursul studiului de față s-au urmărit acumulările calitative tehnice și artistice ale creației populare de masă, cu accente ale creației individuale, în scopul dobândirii valorilor materiale, estetice și spirituale ale țesăturilor tradiționale din Transilvania. Lucrarea de față nu-și propune nici pe departe să epuizeze subiectul în totalitate, ci doar să contribuie la formularea unei baze informative pentru studiile în perspectivă.

Relația dintre particularitățile tehnologice ale prelucrării materialelor tradiționale și calitățile

estetice ale textilelor produse în industria casnică este un subiect amplu care include aspecte etnologice, științifice, simbolistice și estetice. Analiza valorilor estetice are la bază studiul detaliat al componentelor materiale, sub aspectele morfologice, fizice și chimice, precum și analiza transformărilor proprii procesului tehnologic de realizare al obiectului textil.

În abordarea studiului de față nu ne-am propus o limitare cronologică, dimpotrivă am căutat proiectarea lui pe o durată cât mai largă în timp, cu dorința de a atrage atenția asupra continuității folosirii aceluiași materiale, a instrumentarului și a tehnologiilor de lucru din neolitic până în prezent.

Înțelegerea trecutului prin perspectiva studiului aprofundat al textilelor, nu se poate limita numai la perioada relativ recentă a secolelor XVIII, XIX și XX, perioadă din care ne-au parvenit majoritatea evidențelor materiale și a documentelor scrise. Totodată, nu putem să ne limităm exclusiv la spațiul închis al teritoriului românesc. Considerăm necesară cercetarea dovezilor păstrate prin perpetuarea folosirii tehnologiei tradiționale și a instrumentarului textil, în corelație cu probele materiale și a mărturiilor parvenite încă din neolitic, identificabile cu cele existente până la începuturile secolului XX și chiar până în prezent. Validitatea informațiilor se confirmă prin similitudinile instrumentarului studiat cu nenumăratele piese descoperite în diferite zone ale Europei, datate din perioada neolitică, printre care cele din Elveția și Austria (H. Barber, *Prehistoric Textiles*, și K. Spindler, *The Man in the Ice*). Detalii din stilul și motivele vestimentației perpetuate până în prezent le putem demonstra prin analiza materialului arheologic din perioada neolitică găsit la Cârna și Vidra din România, la Șipintsi în Ucraina sau a celor găsite în Danemarca din epoca bronzului târziu. De un deosebit interes sunt și nenumăratele morminte ale tocarienilor migranți din bazinul Marii Negre în Takla Makan, China, care aduc informații extrem de bine prezervate, din perioada de început a erei noastre (H. Barber). Ceva mai târziu, în jurul secolului X d.H. probele materiale abundă în zona Caucazului (E. Knauer și N. Kajitani, *A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Genealogical Study* și *A Conservator's Report*). Pe teritoriul României evaluarea basoreliefurilor din perioada romană, create în relație cu evenimentele istorice direct legate de teritoriile dace, ne prezintă date precise referitoare la vestimentația strămoșilor noștri. Unele dintre cele mai reprezentative imagini se găsesc pe metopele nr. XLVII, XLIX, LIV și LIII ale monumentului de la Adamclisi, reproduse în nenumărate publicații de specialitate (P. Petrescu și E. Secoșan, *Romanian Folk Costume*). Prin studiul acestora se pot identifica detalii ale vestimentației care s-au perpetuat în costumului purtat până în secolul XX. Ca o continuitate, excavările de la Garvăn ne prezintă un grup complex al materialelor textile și tehnologiei de lucru caracteristice perioadei secolului X-XIII d.H., în special a cânepii (I. Barnea, *Noi contribuții la cunoașterea țesutului în așezarea de la Garvăn, sec. X-XIII*). Scrierile antice sunt surse de informații importante referitoare la materialele și tehnologia existentă în perioada respectivă (Herodotus, *The Histories* și Pliny, *Naturale History*).

Un important aspect al cercetării subiectului materialelor textile tradiționale transilvănene este fără îndoială studiul culturilor paralele care au evoluat într-un spațiu geo-climateric propice conservării probelor materiale. Dintre cele mai semnificative amintim culturile greco-romană și cea coptă.

Transilvania, teritoriul localizat în centrul României, este înconjurat de lanțul munților Carpați, care ating o înălțime maximă de 2544m peste nivelul mării, cu vârful Moldoveanu. Majoritatea zonelor locuite sunt localizate între 250-800m altitudine. Climatul este influențat de aerul oceanic temperat originar din regiunea Polului Nord¹. Succesiunea celor patru anotimpuri, temperatura și umiditatea

1. Principala perioadă de ploi este în lunile mai și iunie și uneori în decembrie. În lunile de iarnă, decembrie-februarie, temperatura medie în ianuarie este de -2 -3C și umiditatea relativă de 80-84% (noaptea) și 40-45% (ziua). Primăvara, martie-mai, are temperatura medie în aprilie de 8- 10C și umiditatea relativă de 68-72% (noaptea) și 15-20% (ziua). Vara, iunie-august, are o temperatură medie în iulie de 18-25C și umiditatea relativă de 72-80% (noaptea) și 10-15% (ziua). Toamna, septembrie-noiembrie, are o temperatură medie în octombrie de 10 -15C și umiditatea relativă de 80% (noaptea) și 15-20% (ziua). În general prima zi de îngheț este între 1-11 octombrie și ultima zi între 21 aprilie -1 mai.

relativă au influențat creșterea animalelor cu un tip de lână gros și aspru și cultivarea plantelor de fibre, în special a cânepii, precum și dispersarea fiecărei operațiuni din procesul tehnologic textil în diferite perioadele ale anului.

Desfășurarea activităților legate de producția textilă s-a produs în gospodăria tradițională în care existau locații precise pentru fiecare tip de activitate.² După recoltare, fibrele se fereau de umezeală depozitându-se temporar în șură, cămară, pe *târnațul* sau sub *târnațul* casei. După procesare, fibrele sau firele toarse se depozitau legate de grinzile cămării. Țesutul și brodatul aveau loc chiar în camera de locuit, care se transforma într-un adevărat atelier al producției textile, mai ales pe perioada de iarnă. Produsele finalizate erau păstrate în camera de sărbătoare, în lăzi, pe *lavițe*, sau pe *culme*.

Transilvania este locul unde evoluția creației textile s-a produs mai puțin dramatică, ferită fiind de influențele directe ale materialelor, tehnicilor complexe de țesere și coloraturii venite din orient. Pe teritoriul Transilvaniei este remarcabilă calitatea textilelor produse de industria casnică, producție redusă la strictul necesar familiei, rar comercializată. Producția textilă nu a evoluat sub presiunea cererilor formulate de cumpărător. Această situație a asigurat perpetuarea unei stilistici proprii, în relație directă cu condițiile geo-climaterice, socio-economice și spiritualitatea populației stabile. Din această perspectivă, producția casnică textilă din întreaga Transilvanie este unitară. Particularitățile artistice marchează fiecare arie etnografică, chiar dacă esența stilistică este comună și unitară.

În studiul de față s-a avut în vedere similaritatea materialelor textile și a tehnologiei de lucru existentă în întreaga Transilvanie. Pentru consistența evoluției stilistice s-au făcut referiri la câteva zone specifice. În alegerea lor s-au urmărit performanțele tehnice și artistice contrastante. Un alt considerent de alegere al zonelor în atenția studiului a fost minima expunere la influențele exterioare, datorate unei relative stabilități economico-sociale. Astfel, axarea studiului s-a făcut asupra zonelor munților Apuseni, care prezintă o anumită sobrietate stilistică și o continuitate nealterată a producției textile, până în secolul al XX-lea, a zonei Pădurenilor, în contrast cu cea a Apusenilor prin exuberanța coloristică, dar ambele de o remarcabilă complexitate spirituală și artistică. Studiul zonei de interferență cu Banatul, a permis înțelegerea fluidității culturale, neîngrădită de barierele administrative.

În nenumăratele studii ale culturii tradiționale realizate de iluștri cercetători ai secolului XX textilele produse ale industriei casnice au avut un loc secundar. Cu atât sunt mai valoroase cercetările unor etnografi de vârf ai școlii românești printre care Romulus Vuia, Tancred Bănățeanu, Lucia Apolzan, Georgeta Stoica, Nicolaie Dunăre, Paul Petrescu, Valeriu Butură, Marcela Focșa, Elena Secoșan și Hedvig-Maria Formagiu.

Abordarea subiectului legat de textilele tradiționale din perspectiva relației dintre evoluția tehnică și realizările artistice de către esteticieni este la fel de puțin acoperită. Interesul a crescut odată cu recunoașterea calității de obiect de artă a acestei grupe textile. Studii de o remarcabilă valoare au fost scrise de autori cu o înaltă autoritate asupra subiectului, printre care Gheorghe Achiței, L. Mumford, U. Spirito, P.H. Sthal, I. D. Ștefănescu.

Lucrarea de față a fost structurată în două părți, în prima parte s-au urmărit performanțele tehnologice ale procesării materialului tradițional și în a doua parte s-au analizat dobândirile estetice sub influența transformărilor tehnologice.

2. Gospodăria tradițională era compusă de regulă de casa de locuit (cu una sau două camere), cu prispa (*târnațul*) în față și pivnița sub nivelul pământului; *conia*, bucătăria de vară care era locul unde se pregătea mâncarea pentru animale; cămara, unde se depozitau alimentele; grajdul și șura pentru vaci, cai și oi; stogăria pentru depozitat fânul; și cotețul găinilor și cel al porcilor. În casa de locuit un loc aparte în care se păstrau cele mai multe dintre textilele de prima calitate era camera de sărbătoare, numită *ceacasă* sau *camera de parade*.

Prima parte a lucrării include trei capitole. Primul capitol se oprește asupra caracteristicilor detaliate ale materialelor textile tradiționale, lână, cânepă și in și a desfășurării procesului tehnologic specific, de la fibră la produsul țesut; al doilea capitol prezintă clasificarea structurilor textile; cel de-al treilea capitol prezintă țesăturile în forma lor finală în cadrul principalelor grupe textile. În delimitarea grupelor s-a ținut cont de rolul lor în contextul concepției de viață tradițională, tipică spațiului transilvănean.

Partea a doua a studiului include trei capitole. În primul capitolul este cuprinsă analiza valorilor estetice ale țesăturilor din lână, rezultate din particularitățile fibrelor, a specificului tehnologiei tradiționale de obținere a firelor, a modului de țesere și a structurilor textile țesute din lână; al doilea capitol se oprește asupra valorilor estetice ale țesăturilor de cânepă și in, rezultate din particularitățile fibrelor și transformarea lor în procesul tehnologic de obținere a firului și al țeserii, precum și evaluarea din punct de vedere estetic al structurilor țesute din fire de cânepă și in; al treilea capitol prezintă aspecte ale valorii individuale și de ansamblu a pieselor componente ale costumului. Este abordată de asemenea problema țesăturilor folosite în interiorul locuinței, incluzând estetica ansamblului și evoluția stilistică a pieselor de bază.

Metodologia de lucru susținută pentru conceperea prezentului studiu a inclus nenumărate cercetări de teren, experimentări tehnice, analize științifice de laborator, studierea colecțiilor muzeistice din România, Europa vestică și din Statele Unite, precum și studiul bibliografiei existente și colectarea eşantioanelor de materiale în vederea formării unei baze de date ca referințe pentru studiul de față dar și a celor în perspectivă.

În această perioadă istorică în care suntem martorii unor drastice reformulări ale valorilor materiale, spirituale și estetice, am considerat ca parte esențială a studiului de față investigația din teren. Cercetările au fost desfășurate în diferite zone etnografice ale Transilvaniei, cu preponderență în zona munților Apuseni și a munților Poiana Ruscăi. Pe durata mai multor ani, cercetările de teren au fost extinse în zona Banatului înalt. Zona de sud și sud-vest a României a fost investigată în special pentru urmărirea descoperirilor arheologice și pentru identificarea specimenelor de cânepă sălbatică.

Un efort considerabil a fost direcționat în experimentările tehnologice de producere, recoltare și prelucrare a materialului textil, prin culturi experimentale, implicarea directă în recoltarea lânii, a cânepii și inului și prin reconstituirea și practicarea fiecărei etape a procesului tehnologic, folosind metodele și instrumentarul tradițional. Majoritatea experimentărilor s-au desfășurat în satul Hărțăgani, Hunedoara între anii 1991-2006. Materialul produs a fost evaluat și cercetat după metode științifice, cu tehnologie de ultima oră în laborator, incluzând analizele detaliate ale fibrelor, ale culorii și ale structurii textile.

Experimentările de teren și de laborator au fost înregistrate prin fotografiere și parțial prin video-imagine. Din arhiva de imagini întocmită pe parcursul cercetărilor, alcătuită din peste 3000 de imagini au fost selectate un total 418, pentru a exemplifica vizual eşantioanele de materiale, operațiunile tehnologice succesive și efectul acestora asupra esteticii produsului final. Cu excepția a șapte imagini notate în text, fotografiile au fost efectuate de către autor.

Obiectele textile precum și instrumentarul incluse în lucrarea de față aparțin în majoritate autorului și au fost colectate sistematic de-a lungul mai multor ani, începând cu anii '70.



Figura 1
Harta României



Figura 2
Gospodărie tradițională din satul Hărtăgani, Hunedoara. Casa principală este zugrăvită în albastru. În spatele ei este *conia* de vară. În stânga imaginii este camera iar în dreapta este cocina, grajdul pentru oi și cotețul de păsări (toate în aceeași clădire). Parte importantă din gospodăria transilvăneană era și șura, grajdul de animale și stogăria (necuprinse în imagine). Casa principală este datată 1902 și semnată cu numele de Tripon Petru, iar *conia* este datată 1936 și semnată Popa Aron. Aprilie 2005



Figura 3

Munții Metaliferi, parte din Munții Apuseni. În prim plan se văd casele de pe Valea Racășulu iar în planul din mijloc cele de pe Gruieri, ambele cătune ale satului Hărțăgani, județul Hunedoara. În depărtare se vede Muntele Setraș (1080 m), unul dintre cele mai înalte vârfuri din Munții Metaliferi. August 2005



Figura 4

Oi țurcane la pășunat pe fânețele dealurilor din Hărțăgani, Hunedoara. August 2000

B C U IASI

Central University Library Iasi

B C U IASI

Central University Library Iasi

PARTEA I

TEHNOLOGIA MATERIALELOR TEXTILE TRADIȚIONALE
DIN TRANSILVANIA

B C U I A S I

Central University Library Iasi

B C U I A S I

Central University Library Iasi

MATERIALELE TEXTILE TRADIȚIONALE DIN TRANSILVANIA -LÂNA, CÂNEPA, INUL

LÂNA

Istoric

Lâna obținută de la oi a fost una dintre primele fibre la îndemâna omului, servindu-i necesități prioritare de protejare a corpului. Oaia domestică, *Ovis Aries*, face parte din familia *Cavicornae*, subfamilia *Ovidee*, genul *Ovis*.³ Specialiștii plasează domesticirea ei în jurul mileniului 7 î.H.⁴ Prin domesticirea oii sălbatice recoltarea lânii a devenit accesibilă periodic, asigurând necesarul comunității sau al familiei. În timp, s-a produs și perfecționarea tehnologiei de prelucrare a acestui material.

În Transilvania lâna a fost și încă mai este obținută și azi de la oi. Condițiile de mediu și particularitățile biologice ale speciilor ovine sunt strâns legate. Zona de climă temperată a Transilvaniei este perfectă pentru creșterea raselor primitive, Țurcană și Țigaie, rase puțin pretențioase, rezistente și ușor adaptabile condițiilor de mediu. În Transilvania, până la mijlocul secolului al XX-lea, fiecare familie creștea anual între cinci și douăzeci de oi, număr care acoperea necesitățile exclusive de îmbrăcăminte și obiecte de folosință în interiorul locuinței. Producția de lâna se obținea și se prelucra

anual, într-un ciclu precis, continuu. Pe lângă acestea, au existat turme mari de oi care erau ținute pentru comercializarea produselor, inclusiv a lânii. Astăzi, practica creșterii oilor în fiecare gospodărie aproape a dispărut. Se remarcă sporadic interesul pentru creșterea oilor în turme mari pentru profitul obținut din vânzarea animalelor, a brânzei și a lânii.

Chiar dacă condițiile geo-climaterice ale spațiului românesc nu au fost propice prezervării evidențelor arheologice de fibre de lâna, existența și folosirea acestui material este demonstrată încă din neolitic prin prezența pîntaderelor, a fusaiolelor și a greutăților de întins firele urzelii. Studiarea evoluției cronologice a acestui material este posibilă și prin asocierea cu alte culturi paralele a căror poziție geografică a favorizat păstrarea evidențelor arheologice timpurii.



Figura 5

Oi Țurcană la iernat, separate de turmă în care sunt ținute în perioada primăvară-toamnă. Când zăpada este abundentă, oile se hrănesc cu fânul depozitat în clăi. Hărtăgani, Hunedoara. Decembrie 2001

3. A. Pop, V. Taftă, I. Lăbușcă, M. Mochnacs, *Creșterea ovinelor și a caprinelor*, 1976, pg. 22.

4. Margaret Oliphant, *The Atlas of the Ancient World*, 1992, pg.13.

Rase de oi

Principalele rase de oi cunoscute în Transilvania au fost și încă sunt Țurcana și Țigaia. Ambele sunt rase tradiționale vechi, cu producție de lână moderată, crescute pentru lână, carne și piei. Parte din metoda de creștere tradițională a oilor continuată până în prezent este pășunarea lor liberă, în special pe fânețele zonelor deluroase și muntoase și înnoptarea lor sub cerul liber, indiferent de anotimp sau starea vremii (figura 4, 5). Ambele aspecte au impact direct în calitatea fibrelor.

Rasa de oi Țurcană este cea mai veche întâlnită pe teritoriul României încă din antichitate⁵ (figura 6-9). Provine din *Ovis vignei arkar*. S-a crescut și se mai crește și astăzi pentru lână groasă, lungă, neondulată, potrivită pentru țeserea cergilor, a păretarelor și în general a țesăturilor groase folosite în interiorul locuinței. De la un animal bun se obțin anual în jur de trei kilograme de lână. Producția poate scădea până la jumătate la animalele inferioare. Cele mai reușite exemplare s-au păstrat până în prezent în zonele Sibiu, Alba și Hunedoara. În cadrul rasei Țurcane se disting patru varietăți: albă, neagră, brumărie și Rețca⁶. Este predominantă varietatea de oi cu lână de culoare albă. În număr redus sunt crescute și animale cu lână de culoare neagră și brumărie, pe care le găsim amestecate în turme cu oile albe. În trecut erau crescute în special pentru țeserea pânurii și pentru blana folosită la confecționatul căciulilor, iar în prezent, pentru lână folosită la tricotarea puloverelor. Varietatea Rețca se mai întâlnește și astăzi în număr limitat în zona muntoasă și deluroasă a Banatului. Se remarcă prin prezența și lungimea excesivă a coarnelor răsucite.

Rasa Țigaie de munte⁷, crescută în Transilvania, are un strămoș comun cu rasa Țurcană. Prin comparație cu Țurcana are dimensiunea corporală mai redusă, lână este mai scurtă, ondulată și mai moale (figura 10, 11). Producția de lână este în medie de două kilograme pe animal. Majoritatea animalelor sunt de culoare albă. În număr limitat se găsesc și animale cu lână neagră și maro-roșcată.

Rasa Merinos de Transilvania, este descendentă din amestecul între Merinosul *Rambouillet*, *Negretti* și rasa Țurcană (figura 12, 13)⁸. Procesul de formare al acestei rase s-a desfășurat la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Fibra nu a ajuns la finețea fibrei Merinosului pur, dar a răspuns într-o oarecare măsură necesităților de lână moale folosită pentru îmbrăcăminte în regiunile deluroase și muntoase ale Transilvaniei⁹. Lâna, puternic ondulată, este incomparabil mai fină decât a raselor Țurcană sau Țigaie. De la un animal se obțin în medie trei-patru kilograme de lână. Predominantă este culoarea albă. Rar se cresc și animale cu lână de culoare maro. În studiul de față vom include fibrele rasei Merinos de Transilvania, cu valoare de referință pentru analiza fibrelor tradiționale.¹⁰

5. A. Pop, V. Taftă, I. Lăbușcă, M. Mochnacs, *Creșterea ovinelor și a caprinelor*, pg. 92-96.

6. Idem pg. 92-96.

7. Se deosebește de rasa Țigaie de șes prin proporția corporală redusă.

8. A. Pop, V. Taftă, I. Lăbușcă, M. Mochnacs, *Creșterea ovinelor și a caprinelor*, pg. 101-105.

9. Rasa Merinos nu poate fi considerată rasă pur tradițională, datorită prezenței ei în zona Transilvaniei relativ târzie. Merită a fi menționată pentru importanța ei în producerea vestimentației, în general a pieselor tricotate, mai ales în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.

10. Alte rase netradiționale care se găsesc și în Transilvania sunt Stogoșa și mai rar, în ultimii ani, Spanca. Stogoșa a rezultat din încrucișarea dintre berbeci de rasă Țigaie și oi Țurcane. Rasa Spancă a fost obținută prin încrucișări între berbecii de rasă Merinos și a oilor Țigaie.



Figura 6

Berbec de rasă Țurcană prezentat la târgul din vinerea Paștelui. Printre oile Țurcane, în fundal se remarcă cea de culoare neagră. Hărtăgani, Hunedoara. Aprilie 1998



Figura 7

Lână Țurcană (berbec) nespălată. Hărtăgani, Hunedoara. Începutul lunii mai, 2000



Figura 8
Oaie de rasă Țurcană. Turmă din cătunul Racăș, Hărțăgani,
Hunedoara. Proprietarul turmei, Demian Ion și fiul lui
Nicolae. Începutul lunii mai, 2000



Figura 9
Lână Țurcană (oaie), nespălată.
Hărțăgani, Hunedoara.
Începutul lunii mai, 2000



Figura 10
Oaie de rasă Țigaie. Turmă din cătunul Racăș, Hărtăgani, Hunedoara. Începutul lunii mai, 2000



Figura 11
Lână Țigaie, nespălată (oaie). Hărtăgani, Hunedoara. Începutul lunii mai, 2000



Figura 12

Miei netunși, de rasă Merinos de Transilvania. Se observă culoarea maro închis a lânii, tipică animalelor tinere. Turmă din cătunul Grelești, Hărțăgani, Hunedoara. Aprilie, 1998



Figura 13

Lână nespălată, tunsă de pe oaie de rasă Merinos de Transilvania. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul lunii mai 2000

Caracteristicile morfologice, chimice și mecanice ale lânii¹¹

Fibra de lână observată în secțiune longitudinală este de formă cilindrică solzoasă (figura 14, 16, 18, 20), iar în secțiune transversală aproape rotundă (figura 15, 17, 19, 21). Aceste aspecte rezultă din morfologia fibrei care prezintă la suprafață membrana cuticulară cu cele două componente, epicuticula și cuticula, urmate spre interiorul fibrei de cortex și medulă.

Epicuticula este componenta care protejează fibra de lână la suprafață, ca o pojghiță de ceară. Este o substanță subțire, neproteică, ușor deteriorabilă prin frecare, fapt ce poate duce la pierderea impermeabilității lânii. Porii microscopici ai epicuticulei permit absorbția și eliminarea înceată a vaporilor de apă.

Cuticula este componenta cu aspect solzos care se poate observa pe toată lungimea fibrei. La fibrele aspre de tipul Țurcanei, solzii apar în formă de țigle cu vârfurile puțin detașate de corpul fibrei și orientate spre vârful acesteia (figura 14, 20). La fibrele fine se observă solzi asemănători cu olanele, cu vârfurile mai mult detașate decât ale fibrelor aspre (figura 16, 18). Stratul de solzi este extrem de important în protejerea lânii împotriva factorilor fizico-chimici, în împâslire și în luciul lânii.

Cortexul, localizat sub stratul cuticular este componenta predominantă a fibrei, format în mare măsură din celule de cheratină, care dau elasticitatea și rezistența specifică lânii.

Medula este canalul interior ce traversează centrul fibrei. Este ușor vizibilă în secțiune transversală la fibrele aspre (figura 15, 21) și mult redusă la fibrele fine (figura 17, 19).

Lungimea și diametrul fibrelor lânii depind de rasa și vârsta animalului de la care provin, partea corpului unde cresc, sexul animalului, starea de sănătate, condițiile de mediu și hrană și de selecția animalelor în cadrul aceleiași rase. Fibrele de lână lungă se obțin în general de la rasele de oi Țurcană și Țigaie, iar fibrele scurte de la rasele Merinos. Lungimile variază între 15-40 cm la rasa Țurcană, 8-10 cm la rasa Țigaie și 5-7 cm la rasa Merinos.¹² Lungimea și mai ales grosimea lânii depind de vârsta animalului, precipitații, condiții de hrană și temperatură. Când aceste condiții se schimbă pe durata unui an, grosimea aceleiași fibre variază. În medie diametrul lânii Țurcană este între 38-45 microni, al lânii Țigaie între 28-34 microni, iar cel al lânii fine Merinos între 21-23 microni (figura 22).

Ondulația fibrelor conferă calitatea de a le reține împreună în firul tors și favorizează împâslirea. Ondulația este mai accentuată la fibrele oilor de rasă cu lâna fină sau la animalele tinere (figura 22).¹³

Culoarea lânii este cu preponderență albă. Negrul, maroul și culoarea gri se găsesc ocazional (figura 23a-i). Oile de rasă cu lână aspră sunt în majoritate albe, dar se întâlnesc și exemplare cu lână neagră, gri și negru-roșcat. Oile de rasă cu lână fină au lâna albă și rar, maro. Condițiile de mediu, incluzând temperatura, hrana, umiditatea și locul de înnoptare, influențează direct culoarea fibrei.

Luciul lânii este dat de reflexia luminii pe suprafața fibrei. Ondulațiile, dimensiunea și uniformitatea diametrului și lungimea fibrei au efect în intensitatea luciului. O egală importanță prezintă procentajul de usuc rămas pe fibră după spălare.¹⁴

Rezistența lânii este mai crescută la tipul de fibre fine, la care medula lipsește sau este redusă la dimensiuni minime. Elasticitatea influențează moliciunea lânii, făcând-o să revină la forma inițială după o oarecare întindere. Această calitate a fibrei este afectată de temperatură, umiditate, mediul chimic și de intensitatea ondulațiilor.

11. Pentru studiul comparativ al fibrelor aspre și al celor fine am folosit fibre de la oi de rasă Țurcană, Țigaie și Merinos de Transilvania. Mostrele au fost recoltate pe durata mai multor ani consecutivi de la turma de oi pășunată pe fânețele Racășului, în satul Hărțăgani, Județul Hunedoara, la o altitudine de 300-500m.

12. Iosif Ionescu-Muscel, *Fibrele textile*, 1978, pg. 232-233 și informații de teren.

13. A. Pop, V. Taftă, I. Lăbușcă, M. Mochnacs, *Creșterea ovinelor și a caprinelor*, pg. 92-102.

14. Usucul este lanolina, grăsimea de culoare galben-roșcată repartizată pe corpul animalului și pe fibrele de lână.

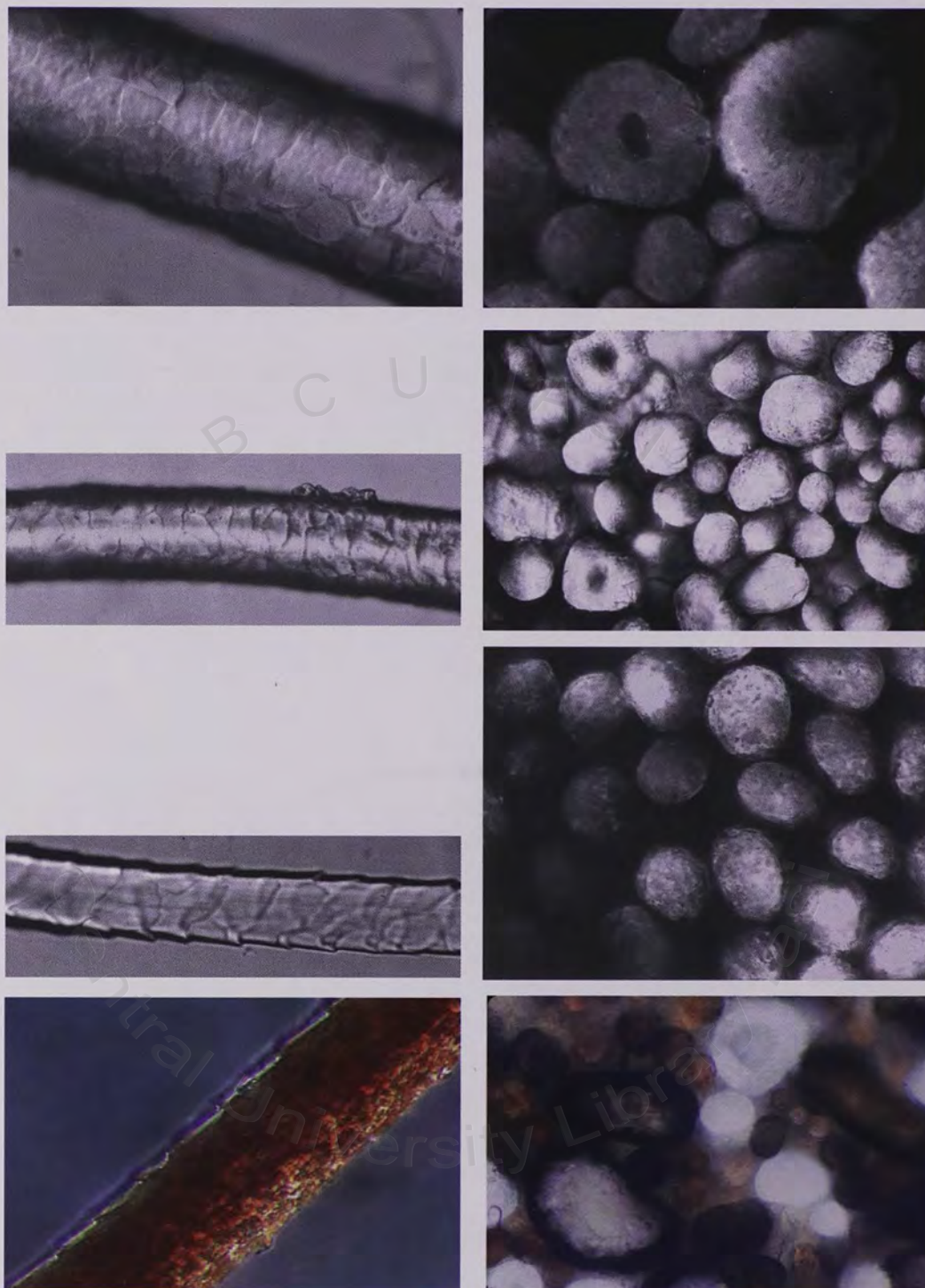


Figura 14-21

Figura 14, 15 stânga și dreapta, sus: fibră de lână Țurcană, secțiune longitudinală și transversală; figura 16, 17 stânga și dreapta, centru: fibră de lână Țigaie, secțiune longitudinală și transversală; figura 18, 19 stânga și dreapta, sub centru: fibră de lână Merinos de Transilvania, secțiune longitudinală și transversală. Imaginile 14 - 19 prezintă *mostre* de fibre de culoare albă, văzute microscopic la 400x. Imaginile 20, 21 stânga și dreapta jos, lână Țurcană maro, secțiune longitudinală și transversală, 400x. Mostrele au fost recoltate de la turma familiei Demian din cătunul Racăș, Hărțăgani, Hunedoara, mai 2000



Figura 22

Ondulația și diametrul comparativ al fibrelor de lână: Țurcană (sus), Țigaie (centru) și Merinos de Transilvania (jos). Imagine microscopică, 100x



Figura 23a-i

Nuanțe ale culorilor naturale ale lânii Țurcană (rândul de sus), Țigaie (rândul din centru) și Merinos de Transilvania (rândul de jos). Fibrele (baza fibrei în stânga imaginii și vârful fibrelor în dreapta) sunt reprezentate înainte de spălare. Mostrele recoltate de la turma familiei Demian din cătunul Racăș, Hărtăgani, Hunedoara, mai 2000

Higroscopicitatea lânii este mare în comparație cu a altor fibre textile, fapt ce îi explică folosirea în zonele montane. Lâna are capacitatea de a absorbi apa prin porii stratului cuticular și a o reține în proporție de până la 30% din greutatea ei.

Tehnologia tradițională de obținere a firelor de lână

Complexitatea procesului tehnologic de prelucrare a fibrei de lână, comun întregii Transilvanii, a rămas neschimbată de-a lungul secolelor, practicându-se și în prezent aproape la fel ca în trecut. Apariția mașinilor de cârmănat și tors la începutul secolului al XX-lea, a eliminat cârmănatul manual și parțial, torsul. Succesiunea etapelor tehnologice s-a produs anual într-un ritm înscris ciclului naturii, începând primăvara cu tunderea lânii, continuând cu spălarea ei în perioada călduroasă a verii, pieptănarea, cardarea și toarcerea în timpul toamnei și țeserea în perioada târzie a toamnei și a iernii. În prezent, când necesitățile acestui material sunt diferite de cele ale secolelor precedente, parte din procesul tehnologic se practică inevitabil la aceleași date precise, ca de exemplu tunsul, iar altele se desfășoară după necesitate!¹⁵

Tunsul lânii

Tunderea oilor se face primăvara în lunile aprilie sau mai, când temperatura atmosferică ajunge la 10-15°C. Este preferabil ca lână de pe un animal, *cojocul*, să se tundă continuu, ca un tot unitar (figura 26). Tunderea se făcea și continuă să se facă, cu foarfeci mari *țigănești*, care prin lungimea deschizăturii permit tăierea fibrelor de lână pe o suprafață mare dintr-o singură mișcare. Astfel, tăierea lânii se face egală, benefică atât pentru calitatea fibrelor cât și pentru corpul animalului.

Metoda de tundere variază de la o zonă la alta, remarcându-se două tipuri: unul, tăierea *cojocului* pe lungimea abdomenului animalului culcat pe una din părțile laterale ale corpului, continuându-se pe picioare și pe partea laterală a abdomenului spre spate, incluzând gâtul. După tunderea unei jumătăți poziția animalului se schimbă pe partea netunsă, continuându-se de la linia coloanei vertebrale spre partea opusă, abdominală (figura 24a, b); metoda a doua constă în tunderea începută în jurul gâtului și continuată în direcție circulară în jurul corpului. Poziția animalului este verticală (figura 25a, b).

La momentul tunderii, lână nu se separă pe categorii, *cojocul* păstrându-se împreună ca un tot unitar, dar se face estimarea cantitativă și calitativă a materialului, hotărându-se folosința lui.



Figura 24a
Tunderea oii în poziție culcată, începând de la partea centrală a abdomenului. Oaie Țurcană din turma familiei Demian, cătunul Racăș, Hărțăgani, Hunedoara. Mai, 2000



Figura 24b
Tunderea oii cu foarfeci țigănești. Detaliu din figura 24a

15. Acoperirea fibrei de lână cu usuc favorizează preservarea ei pe timp îndelungat chiar dacă nu este procesată la timp.



Figura 25a
Tunderea oii în direcție circulară începând de la gât. Oaie
Țurcană din turma familiei Demian, cătunul Racăș,
Hărțăgani, Hunedoara. Mai, 2000



Figura 25b
Detaliu din figura 25a



Figura 26
Cojocul oii Țurcane din figura 8

Spălarea lânii

Prin spălare lâna își dobândește suplețea și puritatea culorii, eliberându-se de particulele organice depuse în *cojoc* și de o mare parte a usucului depus pe fibră. Spălarea se face vara când temperatura atmosferică ajunge la 22-25°C și umiditatea relativă în jur de 10-15%. Prin spălare se pierde aproximativ 7% din greutatea inițială a lânii, procentajul variind de la o rasă la alta.

Spălarea fibrei de lâna este o operațiune relativ simplă datorită efectului benefic al usucului, motivat de alcalinitatea ridicată. Prealabil spălării se practică înmuierea lânii în apă rece, timp de câteva ore, operațiune prin care particulele organice depozitate pe fibră sunt dizolvate (figura 27). Fricționarea lânii între mâini, în aceeași apă în care s-a înmuiat, este prima fază a curățirii. Ridicarea temperaturii apei poate fi stimulatorie întregului proces. După fricționare lâna se lasă pentru o perioadă scurtă de timp în coșuri de nuiele, unde surplusul de apă se elimină. Limpezirea se face prin spălarea în apă curgătoare și baterea lânii cu *maiul*¹⁸ pe o piatră așezată în mijlocul apei. După limpezire lâna se scurge de excesul de apă lăsându-se în coșuri de nuiele. Prin acest procedeu de spălare pe fibră continuă să rămână o cantitate minimă de usuc, absolut necesară integrității calitative a lânii (figura 29, 30)¹⁹.

Uscarea lânii se face în timp, în locuri aerisite, în plin soare în prima fază și în locuri ferite de umezeala nopții până la completa uscare (figura 28). După spălare lâna este vulnerabilă atacului insectelor și a mucegaiului, ambele dezvoltându-se în mediu umed și temperatură ridicată. Lâna spălată se păstrează protejată în saci din țesătură de cânepă, ferită de prădătoare, de obicei atârnată de grinzile cămării. Pentru a evita pierderea fibrelor, proces care se produce rapid după spălare, fluxul procesului tehnologic nu trebuie întrerupt pentru prea mult timp. Cărmănarea, pieptănarea și toarcerea, fie manuală sau mecanică, trebuie efectuate cât mai repede după operațiunea de spălare a lânii.



Figura 27
Înmuierea lânii cu apă din fântână înainte de spălare.
Experiment, iulie 2000. Fotografie de Ana Teodora Zaharia



Figura 28
Uscarea lânii după spălare

18. *Maiul* era o unealtă confecționată dintr-o singură bucată de lemn de salcie, de o dimensiune aproximativă 15x20x3 cm, cu o coadă de aproximativ 15 cm. Era folosit și încă se mai folosește la spălarea rufelor la râu. Prin baterea țesăturii sau a jirebiilor cu *maiul* pe o piatră, apa în care s-au dizolvat particulele de murdărie, săpunul, sau leșia folosite în procesul spălării sunt eliminate. Țesăturile sau fibrele de lâna bătute se împăslesc ușor, reducându-și din dimensiuni.

19. Ca aplicație practică este elocvent comentariul proprietarilor cărmănătoriilor mecanice a lânii care nu recomandă adaosul de detergenți în spălarea lânii datorită reducerii rezistenței fibrei și ca urmare ruperea acesteia în timpul cărmănării, pieptănării și a toarcerii. Este evident faptul că prin eliminarea totală a grăsimii de pe suprafața fibrei, i se pierde elasticitatea.



Figura 29
Lână Țurcană nespălată. Experiment, iulie 2000



Figura 30
Lână Țurcană spălată. Experiment, iulie 2000

Cărmănatul și pieptănatul lânii

După uscare, înaintea procesului de cărmănare și pieptănare, lanțul transformării fibrei în fir continua cu sortarea lânii pe calități: fibrele lungi de pe spatele animalului, din care se extrăgea *părul*, sau care intrau în compoziția firelor de urzeală și fibrele scurte, *cănura*, care rămânea după extragerea *părului*, sau din fibrele de pe burtă, gât și picioare, care intrau în compoziția firelor de bătătură.

Prin cărmănare fibrele de lână se aerează, se separă unele de altele și se elimină impuritățile care nu au căzut la spălare, ușurând următoarea etapă a pieptănării. Cărmănarea se face cu un fus sau cu mâna.

Pieptănarea este operațiunea prin care fibrele de lână se pregătesc pentru tors prin separarea și așezarea lor într-o anumită ordine. Metoda tradițională de pieptănare a lânii consta în pieptănarea pe lungimea fibrelor orientate paralel în raport unele cu altele (figura 31, 36-39). Prin metoda mecanică de pieptănare a lânii introdusă în Transilvania în jurul anilor 1900, fibrele se cardau, orientându-se în multiple direcții, creându-se volum prin poziționarea lor dezordonată (figura 32, 41-43).

Metoda tradițională practică în cadrul industriei casnice de către femei, cu instrumentarul specific, era o muncă migăloasă, care adesea ocupa timpul nopților lungi de toamnă și iarnă. Firele toarse din fibrele prelucrate prin această metodă erau subțiri și egale, caracteristică rezultată din paralelismul fibrelor ordonate astfel în timpul pieptănării. În urma cărmănării și a pieptănării manuale rezultau două grupe de fibre: *părul* format din fibrele lungi și groase care se putea extrage numai de la oile cu lână groasă și dreaptă, respectiv de rasă Țurcană și *cănura*, lână care rămânea după extragerea *părului*, formată din fibrele scurte (figura 40, centrul și dreapta imaginii).



Figura 31
Lână Țurcană cărmănată și pieptănată prin metoda tradițională. Experiment, iulie 2000



Figura 32
Lână Țurcană cărmănată prin metodă mecanică. Sebeș, iunie 2003



Extragerea *părului* se făcea prin pieptănarea lânii (perierea) cu două dintre periile care se foloseau la pieptănarea cânepii, printr-o metodă similară extragerii fuiorului de cânepă²⁰ (figura 125, primele două perii de la stânga la dreapta).

Pieptănarea *cănurii* se făcea cu doi piepteni identici, special făcuți pentru această operațiune, numiți *pieptănuși de lână*. Pieptenii făcuți din lemn, aveau o formă aproape pătrată, de dimensiune aproximativă 20 x 18 x 2 cm, pe care se fixa o bucată de piele ce susținea dinții metalici îndoiți spre partea superioară. Erau terminați cu o coadă de lemn pentru mânăuire (figura 34, 35). În unele zone ale Transilvaniei procesul pieptănării se făcea pe un scaunel cu un orificiu la un capăt, în care era fixat unul dintre piepteni, în spatele căruia stătea femeia care pieptăna lâna (figura 34). Procesul era ușurat prin preluarea de către scaun a presiunii exercitate asupra mâinii.

Metoda de pieptănare consta în încărcarea unuia dintre piepteni cu lână și pieptănatul acesteia cu celălalt. Pieptenul încărcat era fie fixat în scaunelul anume făcut, fie ținut în mâna stângă. Încărcarea cu fibre se făcea prin tragerea fibrelor peste pieptene în direcție opusă înclinării dinților metalici (figura 36). Încărcătura de fibre era frecată cu pieptenul liber, pe lungimea pieptenului, în ambele direcții (figura 37, 38), după care se peria cu peria liberă în direcție opusă orientării dinților (figura 39). Când ordonarea fibrelor era împlinită și transferarea lor de pe un pieptene pe celălalt nu se mai producea, lâna se scotea de pe ambii piepteni, procesul pieptănării considerându-se încheiat.

În urma pieptănării manuale a *cănurii* se obținea o suprafață compactă de fibre paralele, de dimensiuni aproximative 50 cm lungime, 20 cm lățime și 1 cm grosime (figura 31, 40). Mai multe pieptănări la un loc, așezate în jurul furcii, paralele cu direcția verticală a acesteia, formau *caierul*.

Cărmănarea și pieptănarea manuală a încetat odată cu apariția mașinilor de pieptănat și tors lâna. Manual se făcea numai sortarea lânii pe categorii în acordanță cu lungimea și cu tipul de folosință a fibrei și extragerea *părului*. *Părul*, care se folosea în special la țeserea catrințelor și opregelor sau ca urzeală și fir de cusut, a încetat a mai fi extras odată cu schimbarea modei spre adoptarea opregelor de catifea cumpărate la târguri și apariția materialelor industriale, perioadă ce a corespuns anilor 1940- '50.



Figura 34
Piepteni de lână și scaun pentru fixarea lor. Bătrâna, Hunedoara. 1994



Figura 35
Detaliu din figura 34

Figura 33 (imaginea din pagina anterioară)
Pieptănarea *cănurii* din lână Țurcană, prin metoda tradițională. Experiment, iulie 2000

20. Metoda este descrisă la "Pieptănatul cânepii", pg. 110.



Figura 36*
Încărcatul pieptenului cu lână Țurcană



Figura 37*
Formarea masei pieptănăturii. Cei doi piepteni
se freacă pe direcție verticală sus-jos



Figura 38*
Începutul pieptănării cănurii



Figura 39*
Pieptănarea cănurii se repetă

* Savu Rozalia, demonstrație experimentală. Hărțăgani, Hunedoara, 2000

Cardarea mecanica merită a fi menționată pentru folosirea ei extinsă pe durata secolului al XX-lea și ca parte importantă din fluxul producției textile încă practică în prezent la nivel casnic. Transformările create de introducerea acestei metode au fost majore, atât ca efect asupra firului, cât și ca impact în ușurarea și scurtarea timpului acestei operațiuni. În prima etapă a cardării mecanice, când mașinile erau încă rudimentare, se practica cărmănarea manuală a fibrelor prealabilă cardării. În prezent, există mașini care procesează și cărmănarea (figura 41). Astăzi, încă se mai face separarea manuală a fibrelor pe categorii, incluzând fibrele lungi care se torc în fire pentru urzeală și fibre scurte destinate firelor de bătătură. Din cardarea mecanică rezultă un pachet de fibre cu o dimensiune aproximativă de 150-200 cm lungime, 35 cm lățime și 2-3 cm grosime (figura 32, 40, 43). O singură pieptănătură așezată în jurul furcii formează un *caier*.



Figura 40

Fibre de lână Țurcană. De la stânga la dreapta: *păr* periat manual; *cămură* cărmănată și periată manual; și *cămură* cărmănată și periată mecanic



Figura 41
Cărmănarea mecanică. Alimentarea cărmănătorului cu lână Merinos de Transilvania. Sebeș, iunie 2003



Figura 42
Cardarea mecanică. Alimentarea mașini de cardat cu lână Țurcană. Sebeș, iunie 2003



Figura 43
Cardarea mecanică. Lână Țurcană cardată. Sebeș, iunie 2003

Torsul

Necesitatea practică de a pune fibrele într-un element continuu, firul, s-a concretizat prin toarcere. Toarcerea este procesul prin care fibrele distribuite pe lungimea lor se trag continuu dintr-un mănunchi (*caier*), suprapuse parțial sau total și se răsucesc pentru a forma firul. Rezistența firului crește proporțional cu torsionarea și lungimea fibrelor. Răsucirea poate fi în direcția S ori Z. În Transilvania s-a practicat toarcerea firelor de lână în ambele direcții.

Torsul manual era munca femeii incluzând atât fetele tinerele cât și femeile vârstnicele. S-a practicat intens până pe la jumătatea secolului al XX-lea, perioadă ce a corespuns scăderii considerabile a producției textile casnice și înlocuirii parțiale a torsului manual cu toarcerea mecanică. Diametrul, consistența și torsionarea firelor toarse manual se pot controla cu rezultate impresionante prin poziționarea paralelă a fibrelor prin cărmănarea și perierea prealabilă torsului, prin instrumentarul și metoda folosită și prin talentul torcătoarei. Firul tors mecanic este uniform, bine răsucit în direcția S, întrunind calitățile urzelii, dar nu și cele ale bătăturii sau ale firului de croșetat, care se mai torc și astăzi manual. Torsul mecanic este parte comună din aceiași linie tehnologică cu cărmănarea și cardarea fibrelor de lână.

Torsul-istoric, instrumentar

Arhaismul metodei și al instrumentarului torsului, conservat în Transilvania până în prezent, dovedește remarcabila continuitate a acestui proces.

Pentru a torce sunt necesare două instrumente: primul, folosit în susținerea fibrelor și al doilea, folosit la răsucirea și bobinarea firului tors. Privind torsul evolutiv, de la începuturile lui până azi, se pot nota modificări în forma celor două instrumente legate în particular de mărirea productivității într-un timp anume. Fără îndoială, la începuturile torsului instrumentul destinat susținerii fibrelor nu a existat, fibrele putând fi trase direct dintr-un mănunchi ținut într-una din mâini.²¹ Furca, un băț în jurul căreia se poziționa mănunchiul de fibre pregătite pentru toarcere, a facilitat întreaga operațiune prin eliberarea mâinii care ținea mănunchiul de fibre. Astfel, mâna liberă s-a putut angaja în tragerea fibrelor din caierul fixat pe furcă, coordonând totodată grosimea firului. Cea mai simplă furcă folosită până astăzi, era făcută dintr-un băț de lemn, cu dimensiuni aproximative de 150 cm lungime și 3-4 cm grosime. Dimensiunea furcii variază de la o regiune la alta, fiind în relație cu tipul de fibre toarse. În zonele cu fibre groase și lungi s-au întâlnit furci de o lungime corespunzătoare, care puteau susține forma alungită a caierului. În Transilvania, unde și în prezent se mai folosesc acest tip de furci, lemnul de corn era preferat pentru rezistența lui la îndoire, furcile rămânând drepte și după o lungă perioadă de folosință. La terminația superioară furca avea sculptat de jur împrejur un șanțuleț de care se fixa capătul unei sfori de cânepă, folosit la legarea caierului (figura 46). Furcile cu suprafața sculptată au fost exemplul superb al îmbinării esteticului cu funcționalul²² (figura 44). Iregularitățile suprafeței sculptate pe forma cilindrică sau plată a lemnului creau, pe lângă încărcătura estetică și simbolică, o suprafață pe care caierul era reținut atunci când fibrele erau trase în fir.

Pentru formarea caierului, aproximativ 200 grame de fibre cărmănite și pieptănate se așezau pe o suprafață plană, iar peste ele, în poziție orizontală, se plasa partea superioară a furcii. Lâna se învelea în jurul acesteia printr-o mișcare de rotație, după care se lega cu sfoara fixată la capătul superior al furcii, în direcție spiralată, până la baza caierului. Femeia care torcea în poziție șezând ținea furca între genunchi, cu caierul orientat spre stânga ei. Cu mâna stângă trăgea fibrele din caier, controlând grosimea firului, iar cu mâna dreaptă controla răsucirea firului în direcția și cu intensitatea dorită, prin manipularea instrumentului pe care se forma și depozita firul (figura 46, 48).

21. Bette Hochberg, *Handspindles*, 1980.

22. Kós Károly, "Colecția de furci de tors a muzeului etnografic al Transilvaniei", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-70*, pg. 185-218.



Figura 44

Furci pentru torsul lânii și a cânepii. De la stânga la dreapta: furcă simplă, 155 cm lungime x 2 cm diametru; furcă simplă și fus păstrate legate cu ața caierului, 157 cm x 2 cm diametru; furcă cu jumătatea de jos sculptată, 159 cm lungime x 5 cm diametru; furcă sculptată, 162 cm lungime x 8 cm diametru; și 209 cm lungime și 4 cm lățime, sculptată și pictată. Primele patru furci sunt din zona Munților Apuseni probabil din perioada de început a secolului al XX-lea. Ultima din dreapta este din zona Sighișoarei, datată 1939 (dreapta - detaliu din figura 44)

Metoda cea mai simplă și probabil cea mai veche de a forma firul este de a răsucii mănunchiul fibrelor între cele două palme sau între una din palme și un alt suport, cum ar fi genunchiul.²³ Prin această metodă se pot toarce fire scurte, la care torsionarea este greu de controlat. S-a simțit necesară prezența celui de-al doilea instrument pentru suportul și răsucirea în continuu a firului tors. Cercetările arheologice au dovedit folosirea unei pietre de mărime reduse, ca prim instrument care a servit nevoii de bobinare și răsucire a firului.²⁴ Fibrele trase dintr-un mănunchi ținut într-una din mâini erau transformate în fir prin răsucire, mișcare produsă prin rotirea liberă a pietrei atârnată. Firul bobinat era reținut în jurul pietrei ancorându-l de un băț.

Pietrei i-a urmat *tocălia*, făcută mai întâi dintr-o creangă de copac, lungă de aproximativ 15-20 cm, cu o ramură perpendiculară pe mijloc. Acest instrument a avut o răspândire largă la majoritatea culturilor primitive. Evoluția *tocăliei* s-a marcat prin sculptarea ei dintr-o bucată de lemn, având partea orizontală pe care se încărca firul tors, în formă cilindrică sau plată. Un cârlig perpendicular pe centrul suprafeței avea rolul de a agăța și susține capătul firului în timpul răsucirii, care se producea prin rotirea *tocăliei*. În Transilvania *tocălia* s-a mai folosit până la începutul secolului al XX-lea.²⁵ Chiar după aceea dată folosirea acestui instrument arhaic s-a continuat de către ciobani la răsucirea sforilor și a ațelor pentru legarea opincilor. Metoda de toarcere consta în tragerea fibrelor cu o mână, dintr-un mănunchi ținut în cealaltă mână și răsucirea firului prin mișcarea circulară, liberă, a *tocăliei* ce atârna vertical la capătul firului. La intervale scurte, firul tors și răsucit se depozita pe *tocălie*. Desfacerea lui era oprită de cârligul central.

Druga sau *răsuca*, o altă unealtă cu o considerabilă vechime, a urmat *tocăliei* și s-a folosit la toarcerea firelor trase din mănunchi, sau din caietul așezat pe furcă. Era formată dintr-un lemn de forma unui băț lung de aproximativ 30-40 cm, cu un cârlig la capătul superior, sub care era poziționat un disc din lemn. Discul menținea rotația care răsucea firul trecut pe după cârlig. Firul tors se depozita în jurul bățului, sub disc.

Unul dintre cele mai eficiente și mai folosite instrumente de tors din decursul istoriei, cu folosința cea mai răspândită, a fost fusul. Cel mai simplu era făcut dintr-un băț lung de aproximativ 30-40 cm, având fixată la partea inferioară o greutate de mărimea și forma unei mărege mari.²⁶ În timpul toarcerii mișcarea de rotație a firului, răsucirea, se făcea prin rotirea fusului ținut în mâna dreaptă în una din cele două direcții specifice (figura 46, 48). Fusul sculptat dintr-o singură bucată de lemn, care se mai găsește și azi la târgurile săptămânale din comunele Transilvaniei, este lung de aproximativ 30-40 cm și are vârful superior ascuțit, iar terminația inferioară sculptată într-o formă conică, orientată cu vârful spre bază și cu o proeminență la mijlocul jumătății inferioare, înlocuind greutatea măregei (figura 47). Acest tip de fus a urmat în mod logic evoluția instrumentarului de tors, păstrând însă neschimbat principiul funcțional. Lemnul de salcie moale, în care se poate sculpta cu ușurință, a fost folosit cu precădere la confecționatul acestor tipuri de fuse.

Roata de tors a fost introdusă destul de târziu și în industria casnică transilvăneană nu a avut niciodată prioritate înaintea instrumentelor tradiționale.

Direcția de toarcere a lânii

Diametrul, direcția și unghiul de răsucire a firului sunt în relație cu tipul de fibră și destinația

23. Metoda s-a practicat cu siguranță la începuturile torsului. Se mai practică astăzi de către unele triburi izolate din zona Amazonului și din Papua – Noua Guinee. Cu ocazia cercetărilor de teren adesea am întâlnit și în Transilvania femei în vârstă care mai practică răsucirea firului pe genunchi, în special pentru a începe răsucirea a două sau mai multe fire împreună, sau pentru formarea unor fire scurte. Începutul torsului unui fir se face prin răsucirea fibrelor între degete (figura 45).

24. Bette Hochberg, *Hendspindles*, pg. 21.

25. Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor II*, Editura Minerva, București, 1980, pg. 388-394.

26. Greutățile folosite la baza fusului s-au făcut dintr-o varietate largă de materiale printre care: lut ars, piatră și os. Au fost găsite din abundență în escavările arheologice pe tot teritoriul României.

precisă a firului. Răsucirea firului prin toarcere se poate face în două direcții S și Z, semnificând faptul că atunci când firul este privit în poziție verticală, linia unghiului de răsucire a fibrei este similară diagonalei S-ului ori Z-ului. În Transilvania s-au întâlnit ambele direcții de toarcere a lânii: în direcția Z, numită toarcere *răsucită* și în direcția S, toarcere *îndrugată*.

Răsucit se torceau fibrele de lână lungi în fire intens torsionate, folosite în general ca urzeală (figura 50). Se foloseau și ca bătătură la țeserea păretarelor, a *lepedeelor*, a catrințelor, a brăurilor și a brăcirelor. Firul rezultat este subțire, cu diametrul egal și rezistent. Pentru a torce *răsucit* fusul se găsește în poziție verticală, orientat spre pământ, ținut în mâna dreaptă între degetul mare, degetele inelar și cel mic de o parte și arătătorul și mijlociul de cealaltă parte. Răsucirea în direcția mișcării acelor ceasornicului se execută prin împingere cu degetul mare și preluarea cu arătătorul, în timp ce fusul este ținut în poziție între degetul mijlociu și inelar (figura 46, 47).

Îndrugat se torceau fibrele de lână scurte în fire puțin răsucite, destinate în special bătăturii și croșetatului. Firele toarse prin această metodă nu au rezistența necesară tensionării urzelii (figura 51). Poziția fusului este aproape orizontală, orientat cu vârful de jos spre exterior, ținut de torcătoare în palma dreaptă, între cele patru degete de o parte și degetul mare în poziție opusă. Toarcerea firului se face prin continua mișcare a fusului în direcție contrară mișcării acelor ceasornicului, executată prin împingerea fusului cu degetul mare și preluarea cu celelalte patru degete (figura 48, 49).



Figura 45
Începutul torsului lânii. Savu Rozalia,
demonstrație experimentală. Hărțăgani,
Hunedoara. 1996



Figura 46
Torsul *răsucit*. Savu Rozalia,
demonstrație experimentală. Hărțăgani,
Hunedoara. 1996



Figura 47
Poziția fusului și a mâinii în timpul
toarcerii *răsucite*. Detaliu din figura 46



Figura 48
Torsul *îndrugat*. Savu Rozalia,
demonstrație experimentală. Hărțăgani,
Hunedoara. 1996



Figura 49
Torsul *îndrugat*. Poziția mâinii și a
fusului. Detaliu din figura 48

Răsucirea mai multor fire

Răsucirea a două sau a mai multor fire de lână se făcea pentru a mări rezistența firului folosit în special ca urzeală, pentru firele folosite ca ață de cusut și cele folosite la făcutul ițelor (figura 52). De asemenea se răsuceau firele toarse din fibre scurte care se foloseau ca bătătură, în special la țeserea *lepedeelor* în tehnica tapiseriei.²⁷ Pentru țesătura simplă de lână și pănură firele nu se răsuceau.²⁸

La începutul secolului al XX-lea încă se mai practica răsucirea firelor cu *tocălia* și *druga*.²⁹ În prezent răsucirea a două sau mai multe fire se face cu fusul, în poziție și mișcare similară torsului *răsucit*.

Rășchiatul

După toarcere, firele se dispun în jirebie, într-o formație circulară continuă, stabilă și totodată accesibilă operațiunilor următoare de vopsire și în cazul urzelii, de efectuare a calculului cantitativ. Aceasta se realizează prin operațiunea de rășchiat, prin care firul tors se trece de pe fus pe *rășchitor*. *Rășchitorul*, este un instrument arhaic, făcut din lemn de alun, rezistent la tensionarea firelor, gros de aproximativ 2,5-3,0 cm. Lungimea *rășchitorului* variază în funcție de folosință. Pentru rășchierea firelor de urzeală, lungimea este în jur de 135 cm, bazată pe calculul lungimii și cantității de urzeală, iar pentru cele de bătătură se folosește *rășchitorul* cu o lungime aproximativă de 70-80 cm (figura 53). Bătătura măsurându-se în grame și nu în lungime, nu necesită corelarea cu o dimensiune precisă a *rășchitorului*. La ambele extremități ale acestuia este fixată câte o bară lungă de aproximativ 10 cm, perpendiculară pe verticala *rășchitorului* și în relație de unghi drept una cu cealaltă. În Transilvania se întâlnește mai frecvent *rășchitorul* care are la extremitatea superioară bara perpendiculară, iar capătul opus se termină în V, formă care este parte naturală din lemnul anume selectat pentru execuția instrumentului (figura 53). Poziția terminației superioare este în relație de unghi drept cu V-ul, aceasta făcând posibilă formarea corectă a jirebiei, în așa fel ca firul să se poată depăna în ghem, printr-o mișcare rotativă continuă. Simplu dar ingenios, acest instrument este un excelent exemplu al transformării elementelor luate din natură în a servi necesităților umane.

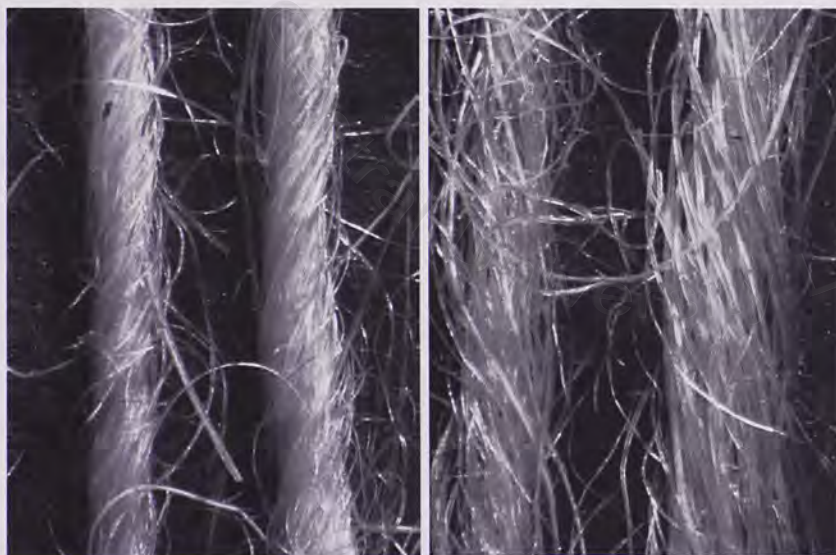


Figura 50 (stânga)
Lână Țurcană toarsă *răsucit* în direcția Z. Imagine microscopică, 20x

Figura 51 (dreapta)
Lână Țurcană toarsă *îndrugat* în direcția S. Imagine microscopică, 20x

27. Este interesant de comparat producția textilă casnică și cu cea de manufactură (tapiserie, covoare) unde întâlnim fire răsucite atât în urzeală cât și în bătătură, chiar și la piesele de dimensiune redusă.

28. A se vedea „Structurile textile ale țesăturilor din lână” la pg. 139.

29. Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor II*, pg. 388-394.

În procesul rășchieri firelor femeia ținea *rășchitorul* în mâna stângă și fusul încărcat cu firul tors în mâna dreaptă, cu care executa mișcarea de W între brațele în formă de cruce de la capătul superior și V-ul sau cealaltă cruce de la capătul opus. Respectarea ordinii în care firul se depunea pe *rășchitor* (pe brațul stâng al crucii terminației superioare, pe V-ul terminației inferioare, pe brațul drept al crucii terminației superioare și înapoi pe V-ul opus, mișcare repetată până la epuizarea firului) era esențială pentru formarea corectă a jirebiei. Ieșirea firului pe terminația în formă de V trebuie făcută prin același loc prin care a intrat. Greșelile de rășchiat numite *crâmpițe* sau *crâmpițoi*, făceau imposibilă formarea jirebiei. La încheierea rășchiatului, terminațiile firului se legau între ele. Jirebiile de bătătură și urzeală se legau în câteva locuri, pentru ca firele să-și păstreze ordinea în timpul vopsirii, ori până la depănare.

Calculul urzelii și al bătăturii

Înainte de luarea jirebiei de urzeală de pe *rășchitor*, se calcula necesarul de fire în funcție de lungimea și densitatea țesăturii planificate. Unitatea de măsură tradițională a lungimii țesăturii era *cotul*, acesta fiind egal cu aproximativ 70-80 cm. Măsurătoarea se făcea cu brațul, începând de la cot, continuându-se peste vârful degetelor și întorcându-se până la încheietura palmei. Unitatea de măsură pentru lățimea țesăturii era *păpușa*. O *păpușă* era egală cu 10 grupe a câte 3 fire de urzeală, în total 30 de fire.³⁰ Calculul urzelii se făcea combinând cele două unități de măsură: prima, măsurarea lungimii în *coți*, era în relație cu lungimea *rășchitorului* folosit pentru rășchiatul urzelii; a doua, măsurarea lățimii, era în relație cu numărul firelor dintr-o jirebie, raportate la lungime. Numărătoarea firelor de urzeală se executa pe *rășchitor*, înainte de a lua jos jirebia. Pentru claritatea numărătorii, firele de urzeală se legau în *păpuși* (figura 54).

Jirebia luată de pe rășchitor, mai întâi de la extremitatea ei pe unul din brațele terminației superioare, apoi de pe V-ul inferior, sau bara opusă și în final de pe brațul opus superior, se răsucea în jumătate sau se împletea în *lanț*, păstrându-se astfel până la următoarea etapă a procesului tehnologic. (figura 54)



Figura 52
Lână Țurcană răsucită în două.
Imagine microscopică, 10x



Figura 54
Jirebie de lână Țurcană toarsă răsucit în direcția Z. În stânga imaginii este vizibilă numărătoarea urzelii în *păpuși*

30. Numărătoarea de 10 grupe într-o *păpușă* era pentru țesăturile de lână și cânepă pentru care se urzea *bun*, adică două fire de urzeală prin *dinte*. Când se urzea alternativ două fire cu un fir prin *dinte*, *bun* și *rău*, se numărau alternativ *păpuși* de 10 și 5 grupe. O altă variație de urzeală era de două *bune* și unul *rău*. Această numărătoare corespundea cu a spetei. În secolul al XX-lea când a început să fie folosit bumbacul, acesta se urzea numai *bun* din cauza firului subțire. Urzitul *bun* sau în combinație cu cel *rău* era determinat de grosimea firelor, de urzeala și bătătura disponibilă și de calitatea dorită a țesăturii. În cazul urzitului *bun* intra mai multă urzeală și mai puțină bătătură (concentrația ridicată a urzelii nu permitea baterea excesivă a bătăturii) din care rezulta o țesătură cu urzeala predominantă. La țesăturile cu urzeala alternativă *bun* și *rău* intra mai multă bătătură și ca urmare rezulta o țesătură cu fața predominantă de bătătură.



Figura 53

Două dimensiuni diferite ale *rășchitorului*: stânga, *rășchitorul mic*, pentru bătătură (78 cm lungime totală și 58 cm lungime de rășchiere); dreapta, *rășchitorul mare*, pentru urzeală (135 cm lungime totală și 110 cm lungime de rășchiere). Hărțăgani, Hunedoara. Prima jumătate a secolului al XX-lea.



Vopsitul lânii

Până la începuturile secolului al XX-lea cromatica textilelor populare din Transilvania era bazată aproape exclusiv pe sursele naturale, caracteristice fiecărei regiuni. Albul și nuanțele de negru spre gri sau maro erau obținute în mare parte de la animalele cu lână colorată. Culoarea neagră intensă, maroul și culorile primare, roșul, galbenul și albastrul, se obțineau din coloranți vegetali, extrași din plantele necultivate (rareori și cultivate), găsite la îndemână în aria geografică imediat înconjurătoare. Bogăția deosebită a florei Transilvaniei a favorizat obținerea nenumăratelor nuanțe ale culorilor primare și ale nuanțelor de negru și maro. Plantele bogate în taninuri s-au folosit la obținerea culorilor maro, negru și gri, plantele din grupa flavonoidelor la obținerea galbenurilor, iar antaquinonele la obținerea culorii roșii.³¹ Varietatea coloristică rezulta și din proporția culorii vizavi de cantitatea de fire vopsite, din extracțiile succesive ale colorantului din aceiași plantă sau prin vopsirea succesivă a multiplelor materiale în aceeași baie de culoare (figura 56).

Arta vopsitului era parte din experiența îndelungată transmisă de la o generație la alta. Pentru a obține nuanțe saturate, rezistente la spălare și lumină, din varietatea plantelor tinctoriale s-au selectat cele cu materia colorantă stabilă. Era foarte importantă cunoașterea potențialului fiecărei părți a plantei, și extragerea culorii în funcție de proprietățile coloristice ale fiecăreia, precum și recoltarea plantei la momentul oportun.

Compoziția chimică a lânii permite absorbția culorii cu o relativă ușurință. Tratarea firelor de lână cu mordant creează suportul chimic necesar absorbției și fixează culoarea pe fibră.³² Pentru cea mai mare eficiență mordantul se aplica prealabil vopsirii, dar în nenumărate cazuri ale practicării vopsitului la nivelul industriei casnice s-au înregistrat și aplicarea consecutivă vopsitului, sau după vopsire. Sulfatul dublu de aluminiu și potasiu, numit în Transilvania *alaun* sau *piatră acră*, a fost mordantul cel mai folosit în decursul istoriei omenerii. Sulfatul de fier, care se numea în Transilvania *gălițoi*, *galiscău* sau *galiță*, s-a folosit din vechime la obținerea nuanțelor închise ale culorilor, în special ale maroului, negrului și roșului.³³

Culoarea roșie era obținută dintr-un număr variat de plante, dintre care cea mai cunoscută era roiba, *Rubia tinctorum* L., (figura 55) sau varietatea *Rubia peregrina* L., plantă din familia *Rubiaceae*. Concentrația cea mai mare de culoare se găsește în rădăcină. În funcție de concentrația de alizarin, purpurin și pseudo-purpurin, rădăcinile acestei plante recoltate toamna, dau o culoare roșie sau roșie spre portocaliu, caldă, saturată (figura 57).

Pentru obținerea culori roșii s-au mai folosit și rădăcină de sânzâiene, *Galium verum* L. (figura 62), coajă și frunze de măr, *Malus domestica* Borkh, măr în combinație cu sovârc, *Origanum vulgare* L. și coajă, frunze și flori de corn, *Cornus mas* L.

Culoarea galbenă se poate obține în mare diversitate, datorită varietăți enorme a plantelor care conțin flavonoizi. Din multitudinea acestora sunt foarte puține cele care au culoarea stabilă la lumină și spălare, printre care cea mai cunoscută și intens folosită de-a lungul istoriei a fost *gaude*, numită și *rechie* sau *resedă*, *Reseda luteola* L., din familia *Resedaceae* (figura 58). Materia colorantă, luteolina, se găsește în întreaga plantă, concentrația maximă fiind în capsulele semințelor. Nuanțele culorii vopsite cu *gaude* sunt discrete, de un galben ușor verzui (figura 59). Valeriu Butură vorbește de cultivarea *gaudei* și în România, explicând-o prin intensă folosință în vopsirea lânii.³⁴

Figura 55 (imaginea din pagina anterioară)

Roibă, *Rubia tinctorum* L. Planta a fost recoltată la Herculan și transmutată în cultură experimentală la Hărtăgani, Hunedoara. Plantă perenială, fotografiată în al cincilea an de la plantare, la sfârșitul lunii iulie 2000

31. Grupele amintite sunt principalele surse ale culorii respective, fără a fi considerate exclusive.

32. Nu toate culorile naturale necesită mordant.

33. În timp, sulfatul de fier are un efect oxidant asupra fibrei, dezintegrând-o.

34. Valeriu Butură, *Enciclopedia de etnobotanică românească*, 1979, pg. 104.



Figura 56

Nuanțe ale culorii roșii vopsite cu extracții consecutive din rădăcină de roibă românească și vopsiri succesive în aceeași baie. Mordantul, sulfatul dublu de aluminiu și potasiu s-a aplicat lânii prealabil vopsiri. Rândul de sus: prima extracție de culoare; rândul din mijloc: a doua extracție; și rândul de jos: a treia extracție. Experiment de laborator, New York, 1998



Figura 57 (stânga sus)

Nuanțe de roșu și violet având ca bază vopsirea lânii cu roibă căreia i s-a aplicat prealabil vopsirii mordantul dublu sulfat de aluminiu și potasiu. De sus în jos: lână vopsită cu roibă în concentrație de 250%; lână vopsită cu roibă în concentrație de 250% și posterior vopsirii tratată cu 3% sulfat de fier; ultimele patru mostre au fost vopsite în diferite băi de indigo, *Indigofera tinctoria* L., (respectiv mostra numărul 3 vopsită o singură dată în baia de indigo, mostra numărul 4 de două ori, mostra numărul 5 de trei ori și mostra numărul 6 de patru ori), după care s-a aplicat mordantul (dublu sulfat de aluminiu și potasiu) și vopsirea cu roibă în concentrație de 250%. Experiment de laborator, New York, 1998

Figura 58 (stânga jos)

Gaude, *Reseda Luteola* L. Tija lungă care susține inflorescența alb-gălbui se dezvoltă în al doilea an (plantă bianuală). Din colecția de plante a muzeului Metropolitan, cultivată în grădinile de la Cloisters, New York. 13 iunie, 2002

Figura 59 (dreapta jos)

Lână vopsită cu gaude în concentrație de 250%. De sus în jos: prima mostră a fost vopsită după aplicarea mordantului sulfat dublu de aluminiu și potasiu; toate celelalte mostre au fost vopsite prealabil în indigo *Indigofera tinctoria* L., respectiv de la o singură dată în baie, la șase imersări consecutive, după care mostrele au fost tratate cu sulfat dublu de aluminiu și potasiu și vopsite cu gaude în concentrație de 250%



Din multitudinea plantelor care s-au folosit la vopsirea culorii galbene în Transilvania, merită amintite florile de sânziene (figura 62) și rădăcinile de rostopască, *Chelidonium majus* L. (figura 60, 61), din familia *Papaveraceae*.

Culoarea galbenă s-a folosit și în obținerea nuanțelor de verde, în combinație cu albastrul.³⁵ Vopsirea galbenului se făcea posterior albastrului și necesita mordant, care se aplica materialului după vopsirea cu indigo.



Figura 60
Rădăcină de rostopască, *Chelidonium majus* L. recoltată din natură. Hărțăgani, Hunedoara. August 1996



Figura 62
Sânziene, *Galium Verum* L. recoltate din natură. Hărțăgani, Hunedoara. Iunie, 2002



Figura 61
Frunze și flori de rostopască

35. Datorită sensibilității la lumină a culorii galben, adesea prin decolorare în timp fibrele rămân colorate în albastru. Dacă țesătura nu a fost folosită pe ambele fețe, reversul prezervă nuanța verdeiui.

Albastrul, una dintre primele culori vopsite în istoria omenirii, s-a obținut din indigo care se găsește în nenumărate plante sub formă de *indoxyl glucoside*. Încă din antichitate cele mai cunoscute și intens folosite plante care conțin acest colorant au fost *Isatis tinctoria* L. (figura 63), care se găsește în Europa și *Indigofera tinctoria* L. (figura 64), plantă din India și alte țări din sud-estul Asiei.³⁶ Începând cu secolul al XVI-lea indigoul adus în Europa din India, a luat locul colorantului obținut din planta europeană. Vizual, albastrul indigoului european se distinge printr-o incredibilă strălucire a culorii.³⁷ Indigoul european, cunoscut la noi sub denumirea de *drobșor*, a crescut și s-a folosit și în Transilvania. Extragerea și aplicarea colorantului era un procedeu destul de îndelungat, care necesita multă atenție și pricepere. Materialul textil se vopsea prin oxidare liberă în aer, după ce era imersat în lichidul obținut prin fermentarea frunzelor, căruia i se adauga o substanță alcalină, cel mai adesea urină.

Valeriu Butură descrie parțial procedeu de obținere al indigoului astfel: „Planta se culegea înainte de înflorire, se pisa, obținându-se o pastă. Aceasta se amesteca cu apă și apoi se lăsa să fermenteze. După 14 zile, masa obținută se pune la uscat sub formă de bucăți sferice. Se fermentau a doua oară, sfărâmându-se în apă, lăsându-se în ea vreo 5 săptămâni și amestecându-se din timp în timp. Când fermentarea înceta complet, pasta verzuie neagră-brunie se usca și se vindea negustorilor”.³⁸ Saturația și nuanța de culoare vopsită cu indigo se obține din scufundările succesive ale materialului în aceeași baie de culoare (figura 65).³⁹ Este interesant de investigat în ce măsură *lulachiul* cumpărat din comerț, a cărei folosință se amintește frecvent în literatura de specialitate, era indigoul indigen ori indigoul importat.

O grupă egală în importanță cu cele ale culorilor primare (roșu, galben și albastru) a fost cea a marourilor și negrului vopsite cu tanin extras din diferite plante.

Varietatea marourilor și a negrului rezultă din complexitatea diferitelor tipuri de tanin, a concentrației folosite, a temperaturii de extracție a colorantului și a duratei și temperaturii de vopsire, de tipul de mordant, și de condiția chimică a băii de culoare. În Transilvania, cea mai folosită plantă



Figura 63
Drobșor, Isatis Tinctoria L. Cultură experimentală, Hărtăgani, Hunedoara. Iulie 2000



Figura 64
Indigo, *Indigofera tinctoria* L. Din colecția de plante a muzeului Metropolitan, cultivate în grădinile de la Cloisters, New York. 13 iunie, 2002

36. Scrierile brahmanice menționează indigoul ca și colorant încă din mileniul 4 î.H. (Dominique Cardon, *Guide des teintures naturelles*, 1990, pg. 143).

37. Reseda, roiba și indigoul au fost principalele plante folosite la vopsirea lânii, începând cu civilizațiile antice, până la apariția coloranților sintetici. Toate trei au fost cultivate în vestul Europei, în special începând cu evul mediu, pentru a servi enormei producții de tapiserii.

38. Valeriu Butura, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, pg. 90. Procedeu descris corespunde metodei clasice de obținere a indigoului practică de majoritatea culturilor majore.

39. Procedeu asigură uniformitatea și durabilitatea vopsirii.

bogată în tanin a fost arinul, *Alnus Glutinosa L.*, din familia *Betulaceae* (figura 66, 67). Concentrația maximă a colorantului se află în sevă și scoarța care se recoltează prin decojire (figura 67). Prin vopsirea lânii în extracție de arin, tratată cu alaun, se obțineau nuanțe de maro roșcat (figura 68). Pentru vopsirea culorii negre, lâna se trata, posterior vopsirii, cu sulfat de fier, numit *gălițoi* (figura 68).



Figura 65 (stânga sus)

Lână vopsită albastru cu indigo, *Indigofera tinctoria L.* De sus în jos: mostrele au fost scufundate în baia de indigo de la o singură dată până la șase scufundări consecutive.

Figura 68 (dreapta sus)

Mostre de lâna vopsite cu arin. De sus în jos: o concentrație de 250% arin, fără mordant; lâna tratată prealabil vopsirii cu sulfat dublu de aluminiu și potasiu și vopsită într-o baie cu o concentrație de 250%; următoarele două au fost vopsite cu indigo (prima și a doua baie), după care mostrele au fost tratate cu sulfat dublu de aluminiu și potasiu și vopsite cu arin în concentrație de 250%; ultima, lâna vopsită similar mostrei a doua de sus, după care s-a tratat cu 3% sulfat de fier



Figura 66 (stânga jos)

Arin, *Alnus Glutinosa L.* crescut pe marginea apei. Hărtăgani, Hunedoara. Septembrie, 1996

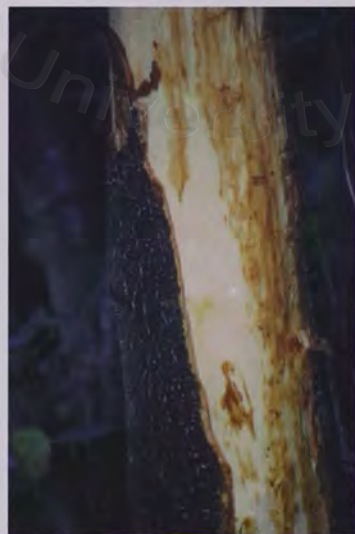


Figura 67 (dreapta jos)

Arin decojit. Lichidul roșu-arămiu este abundent sub scoarță

Depănatul

Trecerea firului de pe jirebie pe ghem, sau pe mosoare în cazul firelor de urzeală și pe țevii în cazul firelor de bătătură, se făcea prin operațiunea de depănare. *Vârtelnița*, unealta folosită în susținerea jirebiei și rotirea acesteia, pentru a permite desprinderea firului, dovedește din nou arhaismul și maxima funcționalitate a instrumentarului tradițional (figura 69, 70).

Cea mai simplă *vârtelniță* avea două părți principale. Prima parte, pentru stabilitatea ei, consta dintr-un suport de formă piramidală, numit în munții Apuseni *căproi*. Era făcut din trei sau patru picioare, numite *crăci*, care de cele mai multe ori erau încrengături ale copacului crescute sub această formă. A doua parte era constituită din două brațe identice, asemănătoare ca formă și proporție lațurilor de lemn, așezate în poziție de cruce peste picioare. Înălțimea aproximativă a picioarelor era de 60-70 cm. Lungimea brațelor corespundea mărimii jirebiilor depănate, ca urmare *vârtelnița* avea un set de brațe lungi, pe care se depăna urzeala făcută în jirebii pe *răschitorul* mare (figura 70) și un set de brațe scurte pe care se depănau jirebiile de bătătură făcute pe *răschitorul* mic (figura 69). Pentru susținerea jirebiei, pe lungimea fiecărui braț erau dispuse mai multe găuri unde se insera un băț care tensiona după el jirebia. După necesitate, brațele erau ușor montate și demontate pe picioarele *vârtelniței*, prin inserția lor printr-o gaură care era făcută la centrul lor, într-un cui de lemn sau metal fixat la punctul superior de unire al picioarelor (figura 70). Cuiul respectiv permitea totodată și mișcarea rotativă a brațelor, produsă de tragerea continuă a firului, operațiune făcută de către persoana care depăna stând într-o poziție fixă vizavi de *vârtelniță*.

Vârtelnițele, ca de altfel și furcile sau alte instrumente de lemn folosite în industria casnică, au fost adesea tratate cu multă atenție, prin încrustarea suprafeței picioarelor și a brațelor cu motive lineare sau geometrice, sau prin modelarea formei brațelor.⁴⁰



Figura 69
Vârtelniță cu brațe scurte. Înălțimea *căproiului* este de 68 cm și lungimea brațelor de 66 cm. Hârțăgani Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea



Figura 70
Vârtelniță cu brațe lungi. Înălțimea *căproiului* este de 68 cm și lungimea brațelor de 111 cm. Hârțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

40. Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe, *Dicționar de artă populară*. 1985, pg. 424.

Bobinarea firelor

Linia procesului tehnologic de execuție a obiectului textil se continua prin bobinarea firelor, operațiune necesară mării eficienței urzitului și a țesutului. Firele se urzeau direct de pe fus, de pe gheme, sau pentru o mai mare rapiditate erau bobinate, „se făceau” pe mosoare special făcute din lemn. Firele de bătătură se bobinau pe *țevii*, care erau susținute în procesul țeserii de suveică. Instrumentul care facilita această operațiune era sucala, numită în Transilvania și *socală* (figura 71). Bobinarea firelor se putea face direct de pe *vârtelniță*, sau de pe gheme.

Stilul și funcționalitatea sucalei se înscrie perfect în arhaismul tipic instrumentarului industriei casnice textile transilvănene. Cel mai vechi tip de sucală cunoscut în Transilvania era construit în întregime din lemn, cu dimensiuni aproximative de 30 cm înălțime, 40 cm lungime și 20 cm lățime. Principiul de funcționare consta în transmiterea mișcării de rotație prin acționarea unui disc, axului care îl susținea. Viteza de bobinare a firului era direct proporțională cu diametrul discului. Pe terminația stângă a axului, de formă ascuțită, se așeza *țevia* sau mosorul pe care se bobina firul. Un fir de cânepă, ceva mai lung decât terminația axului, era legat de acesta și prelungit paralel peste *țevie* sau mosor, ținând-o astfel atașată de ax, până la terminarea bobinării (figura 71). Axul sucalei, așezat orizontal la centru, pe toată lungimea ei, era trecut la ambele extremități prin două găuri, cu o lărgime suficientă pentru a permite mișcarea lui. Orificiile erau făcute în scândurile laterale ale unei lădițe suport, prelungite pe verticală. Discul, cu un diametru aproximativ de 20 cm, era fixat la terminația din partea dreaptă a axului, opus terminației unde se atașa componenta pe care se făcea bobinarea. Baza sucalei construită ca lădiță pentru depozitarea ghemului în timpul bobinatului, dădea în același timp stabilitatea necesară instrumentului. *Țevia* pe care se bobina firul era făcută din lemn de soc.

Operațiunea de bobinare era efectuată de o singură persoană, care putea fi țesătoarea, sau un ajutor al ei. De multe ori această muncă, ușor de executat, era responsabilitatea tinerelor fete care își începeau de mici inițierea în arta țesutului. Pentru bobinarea firului palma dreaptă lovea și apăsa în jos discul, transmitând mișcarea de rotație axului, care susținea mosorul sau *țevia* pe care se bobina firul tensionat și controlat prin mâna stângă.



Figura 71

Sucală folosită la bobinarea firelor; 38 cm înălțime, 53 cm lungime și 19 cm lățime. Bătrâna, Hunedoara. Prima jumătate a secolului al XX-lea

Țesutul

Țesutul este procesul de facere a țesăturii, a suprafeței textile, prin încrucișarea a două sau mai multe seturi de fire orientate perpendicular unele față de altele. Structura tuturor țesăturilor, cu excepția țesăturii *în bâte*,⁴¹ este rezultatul îmbinării într-o ordine precisă a două seturi de fire principale, *urzeala* și *bătătura*. *Urzeala*, dă lungimea țesăturii și este formată din totalitatea firelor egale ca lungime și tensionare. Are o poziție relativ fixă în procesul țeserii, mișcarea firelor constând doar în separarea lor pe două nivele în timpul creierii rostului (spațiul prin care intră bătătura, al doilea set de fire). *Bătătura*, este totalitatea firele care dau lățimea țesăturii, este mobilă și se inserază în fiecare rost creat prin separarea firelor urzelii.

Pentru a țese, este nevoie de a avea un sistem sau instrument, război, prin care să se facă tensionarea egală a întregii urzeli, separarea firelor acesteia într-o ordine controlată sus-jos/jos-sus, sau față-spate/spate-față adică formarea rostului, care să permită intercalarea precisă a urzelii cu bătătura și baterea bătăturii (apropierea firelor de bătătură la distanță egală unele de altele).

Războiul de țesut – noțiuni generale

Direcția de orientare verticală sau orizontală a grupei firelor fixe destinate țeserii (urzeala), a fost un element cheie în formarea tipurilor de războaie de țesut cunoscute în istorie incluzând: războiul de tip vertical cu urzeala tensionată cu greutate, acesta fiind unul dintre primele războaie în istoria omenirii (figura 72); războiul vertical cu urzeala tensionată între două bare fixe (figura 73); sistemul arhaic de țesere *în bâte* cu urzeala tensionată între două bare, în care "războiul" putea fi simpla improvizare între ramura unui copac și o bară opusă (figura 74); sistemul de țesere cu *table*, cu urzeala trecută prin fiecare din cele patru găuri ale fiecărei *table*, tensionată între două puncte fixe (figura 76); țeserea cu *scândura*, aceasta fiind faza incipientă a alegerii rostului cu ajutorul iței⁴² (figura 75); și războiul orizontal cu ițe (figura 77a, b). Toate aceste tipuri de războaie au fost cunoscute și în Transilvania.

Războiul de țesut, cu majoritatea componentelor demontabile, era construit din lemn, de către un bărbat din fiecărei familie, sau de meșterii tâmplari ai comunității sătești, care tratau fiecare componentă cu detalii funcționale și estetice specifice. Unele accesorii ale războiului, cum ar fi spata folosită la tipul de război orizontal cu ițe, erau procurate de la târguri, unde erau comercializate de către meșterii specializați în confecționarea lor.⁴³

Războiul de țesut, de altfel ca tot instrumentarul tehnologic textil, era păstrat din generație în generație, folosindu-se până la uzare. Pentru buna funcționare, conservarea corectă a războiului era esențială. Se păstra demontat, la loc ferit de umiditate, în poziție dreaptă pentru a evita curbarea lemnului, care ar fi dus la inegalități în țeserea marginilor și la orientarea incorectă a bătăturii. Asamblarea războiului, exclusiv pentru perioada țesutului, trebuia făcută cu mare precizie, încât tensionarea urzelii să se poată face egală.

Aproape fiecare gospodărie avea războiul sau războaiele ei de țesut. Odată cu diminuarea producției casnice întregul instrumentar și-a pierdut valoarea practică și materială, rămânând pentru o perioadă de timp abandonat pradă insectelor, după care majoritatea pieselor au fost folosite pentru focul zilnic. În Transilvania, astăzi se mai găsesc în unele gospodării, din ce în ce mai rar, exemplare ale ultimului tip de război folosit în industria casnică textilă, cel de tip orizontal cu ițe.

41. A se vedea țesătura *în bâte* la pg. 61

42. În acest caz o singură iță rigidă, care era *scândura*.

43. Unul dintre satele munților Apuseni, Râșculița, specializat în confecționarea spetelor, mai produce și în prezent spete la comandă, lucrate cu materialele și după metoda tradițională.

Războiul de țesut vertical

Existența pe teritoriul României, încă din neolitic, a războiului de țesut vertical cu urzeala tensionată la terminația inferioară cu greutate, a fost demonstrată prin probele arheologice multiple răspândite pe tot cuprinsul țării.⁴⁴ Războiul consta dintr-o structură făcută din doi pari de lemn, paraleli, fixați în pământ, în poziție verticală, o bară de lemn fixată orizontal la partea superioară între cei doi pari, pe care se lega o terminație a urzelii și greutate individuale de lut sau piatră care tensionau urzeala la baza de jos. Rostul și controlul distanței dintre fire se păstra între unul sau două bețe întinse pe toată lățimea urzelii. Astfel o jumătate a rostului era fix, permanent formată, pe când cealaltă jumătate se alegea cu degetele. Țesătura se începea de la partea superioară progresând spre terminația inferioară a urzelii (figura 72). Acest tip de război nu permitea țeserea cu o concentrare mare de fire, distanța dintre acestea și tensionarea fiind relativ greu de controlat.

Evolutiv, războiul de țesut vertical a progresat prin tensionarea urzelii la ambele extremități, sus-jos, între două bare de lemn și începerea țeserii de la partea inferioară.⁴⁵ Această transformare a permis mărirea concentrației urzelii și baterea bătăturii cu mai multă precizie, din care au rezultat țesături de o mare finețe și posibilitatea țeserii în detaliu a motivelor colorate. În România, folosința războiului de țesut vertical s-a redus, în timp, locul fiindu-i luat de războiul orizontal. Totuși s-a mai păstrat, cu precădere în sudul țării, folosindu-se la țeserea părului de capră și a covoarelor în tehnica tapiseriei (chilimul). În Transilvania, de fapt ca și în sudul țării, războiul vertical se mai întâlnește și azi la țeserea covoarelor cu noduri, activitate extinsă la nivel de ateliere și mai puțin în industria casnică (figura 73).

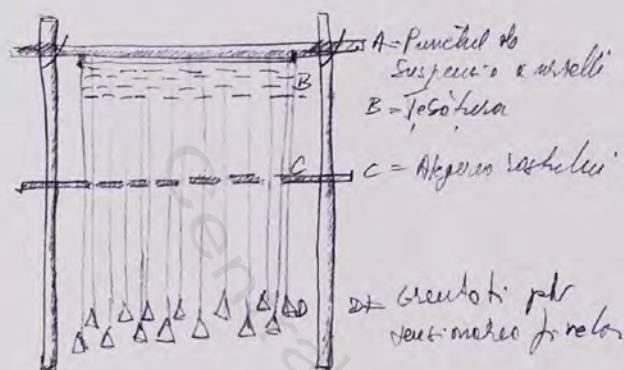


Figura 72
Reprezentarea războiului de țesut vertical cu urzeală tensionată cu greutate



Figura 73
Război de țesut vertical cu urzeală circulară, tensionată între două bare. Se observă rostul fix reținut cu bara de lemn la partea superioară a războiului și ștețele mici, special făcute pentru alegerea rostului mobil

44. *Istoria României în date*, sub conducerea lui Constantin C. Giurescu.

45. În istoria țesutului, perfectarea tipului de război vertical cu urzeala tensionată între două bare și începerea țesăturii de la partea inferioară este atribuită Siriei sau Mesopotamiei, care țesau tapiserii din lână multicoloră de o mare finețe. De la aceștia se pare că sistemul a fost preluat de către egipteni, în perioada Noului Regat (1570-1085 î.H.) și transmis romanilor chiar înainte de era creștinismului (Eric Broudy, *The Book of Looms*, pg. 44-47).

Calitatea suprafeței și simetria marginilor țesăturii este direct influențată de precizia cu care se urzesc firele, fără o urzeală egal tensionată practic neputându-se țese. Distanțarea egală dintre fire este la fel de importantă pentru aspectul țesăturii. Urzirea totalității firelor calculate a fi necesare unei anumite țesături, constă în procesul de întindere paralelă și egală a firelor pe toată lungimea dorită, concomitent formându-se și ordinea rostului. Firele erau tensionate între sulul țesăturii în partea de jos a războiului și sulului urzelii suspendat la extremitatea superioară a războiului. Procedul de urzire pe războiul vertical cu urzeala tensionată între două bare, tipic spațiului românesc, are o trăsătură specifică, remarcându-se prin urzirea circulară după cele două bare paralele, sus-jos.

Urzitul circular se făcea cu un singur fir, continuu, urmărind un traseu circular pe după cele două bare de tensionare, la extremitățile superioare și inferioare. Rostul era creat în jurul unei bare subțiri, fixate la partea inferioară, pe după care se trecea firul pe o parte la plecarea spre direcția superioară și pe partea opusă la întoarcere spre direcția inferioară.

Tensionarea egală a urzelii pe toată suprafața ei era esențială țesutului. Supra-tensionarea ducea la ruperea firelor urzelii și la dificultăți în baterea firelor de bătătură. Insuficiența tensionării creea probleme în țesere și rezulta în inegalități pe suprafața țesăturii.⁴⁶

Consolidarea distanței dintre firele de urzeală și a bazei pentru începerea țesăturii se făcea prin inserția unor fire suport, primele fire de bătătură, sau a unui rând de țesătură în tehnica sumac,⁴⁷ care nu erau considerate parte din țesătura propriu-zisă. La terminarea țesutului se băteau același tip și număr de fire, cu rolul de a asigura poziția ultimelor bătăături. În funcție de modul de finisare al țesăturii, aceste fire marginale se puteau exclude sau integra în suprafața țesăturii.

Concentrația bătăturii rezulta din raportul între grosimea firelor de urzeală și bătătură, concentrația urzelii și din intensitatea baterii bătăturii. Compactarea firelor de bătătură se făcea prin baterea cu o furculiță sau un obiect asemănător făcut din lemn.

La începutul țeserii, rostul desfășurat pe toată lățimea țesăturii era pe jumătate deja ales și stabilizat printr-o bară separatoare. Cealaltă jumătate se alegea cu degetele limitându-se la suprafața concret țesută, sau se alegea cu ajutorul unei ițe făcute parțial, ori pe toată lățimea urzelii. Bătătura se introducea în rostul ales cu degetele, cu un mic mosor de lemn pe care se bobina, sau de pe un mic ghemotoc în care firul se aduna urmărind forma cifrei opt, evitând astfel încâlcirea. Lățimea prestabilită a țesăturii se controla prin lungimea firului de bătătură, care se introducea egal în rost, fără a-l întinde excesiv și prin poziționarea firelor urzelii. La țeserea cu acest tip de război bătătura și baterea ei putea fi discontinuă, făcându-se pe porțiuni mai scurte decât întreaga lățime, urmărindu-se de preferință dimensiunea și forma desenului. La terminație firul de bătătură nu se înnodea, ci se suprapunea, rezultând astfel o suprafață țesută fără noduri, cu fața dublă.⁴⁸

Pe războiul vertical se țesau țesături cu structură simplă, cele cu fața de bătătură în mod special, în care rostul avea doar două posibilități de schimbare.⁴⁹

Sistemul de țesut în bâte

Numele țesăturii *în bâte* vine de la folosirea bâtelor în procesul formării țesăturii. Țeserea *în bâte* este o tehnică de realizare a unei suprafețe textile folosind un singur set de fire, cel al urzelii.

46. În tensionarea egală era de o mare importanță calitatea firului tors, prin torsionarea ce dădea rezistența, diametrul egal și lungimea fibrelor.

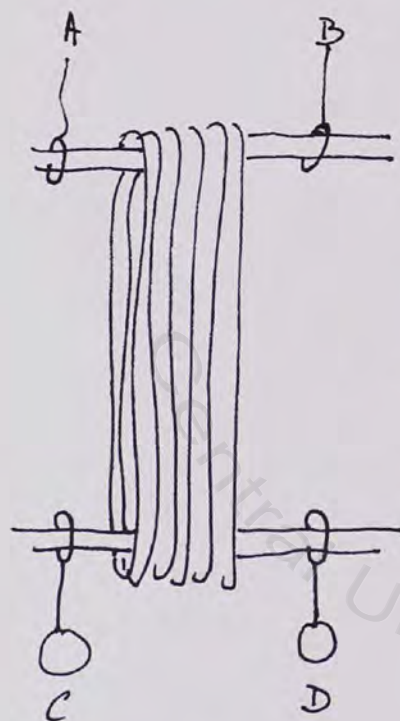
47. Bătătura se trece peste două fire de urzeală, înapoi pe sub ultimul și în continuare din nou peste două fire.

48. În cazul țesăturii cu fața de bătătură (tapiserie), țeserea cu două fețe este metoda veche care se întâlnește la toate exemplele de țesături de acest tip (Romane, Coptice, etc), până spre sfârșitul evului mediu. Deja în perioada renașterii cantitatea terminațiilor firelor expuse libere pe spatele țesăturii tapiseriilor este impresionantă. Crește și mai mult cu cât înaintăm spre secolul al XIX-lea, fapt datorat lărgirii gamei coloristice și a intențiilor picturale ale imaginii. În România metoda veche de țesere cu două fețe s-a păstrat până în prezent și s-a transmis chiar și tapiseriei moderne.

49. A se vedea capitolul structurilor textile, pg. 139.

Caracteristica principală este crearea unei suprafețe prin răsucirea firelor de urzeală între ele fără folosirea bătăturii, ceea ce dă suprafeței textile elasticitatea specifică pe direcția lățimii. Metoda are o considerabilă vechime, fiind practică în diferite părți ale lumii, din Neolitic până în secolul al XX-lea.⁵⁰

Țeserea în bâte a brăurilor și a brăcirelor din lână (*păr*) s-a practicat în Transilvania, în special în zonele munților Apuseni, Hațegului și Hunedoarei, până în prima jumătate a secolului al XX-lea. Trăsătura distinctă a acestei tehnici practicate în Transilvania era urzeala circulară tensionată între două bâte opuse sus-jos. Cea de la partea superioară putea fi fixată de un copac sau de grinda casei (figura 74). Controlarea tensiunii firelor se făcea călcând cu piciorul pe bâta de lemn de la partea inferioară a urzelii sau prin greutatea legate de bâta. Urzitul numărului par de fire, făcut cu rost, pe cuie,⁵¹ se transfera ulterior pe cele două bâte. Metoda arhaică de țesere consta în răsucirea firelor de urzeală între ele de la stânga la dreapta și inserția unui bâț pe fiecare rând care consolida răsucirea.⁵² Rolul bâtelor era de a prelua și reține răsucirea, împingând-o progresiv spre jumătatea firelor de urzeală libere (în spate), creând astfel o structură corespunzătoare pe partea dorsală a urzelii. În unele zone, pentru ușurarea operațiunii de răsucire, țesutul se începea prin inserția a câtorva fire de bătătură la mijlocul urzelii care corespundeau porțiunii de mijloc a brăului.⁵³



A,B = puncte de suspendare
a urzelii de grindă
sau un copac.

C,D = puncte de tensionare
a urzelii cu picior

Figura 74
Reprezentarea țesutului în bâte cu urzeală circulară

50. Folosirea acestei tehnici a fost dovedită prin probe arheologice în Germania (1500-300 î.C.), Danemarca (1400 î.C.), la egipteni, romani, vichingi, etc. (Peter Collingwood, *The Techniques of Sprang*, 1979).

51. A se vedea urzitul la pg. 72

52. Metoda de țesere în bâte descrisă de Romulus Vuia în "Flechtere mit Stäbchen bei den Rumänen", din *Zeitschrift für Ethnologie*, Vol. 46, 1914, este considerată de specialiști una dintre cele mai clare scrieri în domeniu.

53. Metoda de țesere în bâte mi-a fost descrisă de Maria Pătrău în vârstă de 88 ani din Lelese, Hunedoara în 2006 și 2007.

Sistemul de țesut cu scândura

Numele țeserii cu scândura vine de la folosirea unei scândurici cu rol de iță în procesul alegerii rostului urzelii. Acest sistem de țesere primitiv, cu o mare răspândire pe suprafața globului, practicat încă din Neolitic,⁵⁴ a fost prima etapă de înțelegere a necesității folosirii unui implement în alegerea rostului egal, concomitent pe toată lățimea țesăturii. S-a practicat în întreaga arie a Transilvaniei pentru țeserea brâurilor și brăcirelor.

În cazul acestui tip de țesere, urzeala trecută prin scândură era direcționată orizontal, tensionată între două puncte fixe. Primul punct era mijlocul țesătoarei (sau al țesătorului) corespunzând direcției de batere a bătăturii și al doilea punct opus primului, era fix, constând dintr-un lemn cu două încrângături pe care se ținea urzeala depozitată în forma cifrei opt. Rostul era creat prin manipularea pe verticală, (sus, deasupra urzelii/jos, dedesubtul urzelii), a scândurii de o dimensiune aproximativă 15 x 20 cm, ce avea dublul rol de iță și spată.⁵⁵ Pe mijlocul scândurii, erau tăiate spații verticale, creând astfel o alternanță de spații libere și dinți. La centrul fiecărui dinte era tăiat un mic orificiu. Firele urzelii erau nevedite alternativ printre spațiile dintre dinți și prin orificiile dinților. Prin ridicarea sau apăsarea scândurii, rostul se forma prin separarea jumătății firelor nevedite prin orificiile dinților, deasupra, sau dedesubtul celeilalte jumătăți a firelor urzelii fixe, nevedită prin spațiile dintre dinți. Astfel o jumătate a rostului rămânea permanent în aceeași poziție, întinsă, iar cealaltă jumătate se ondula dedesubtul și deasupra urzelii (figura 75).⁵⁶

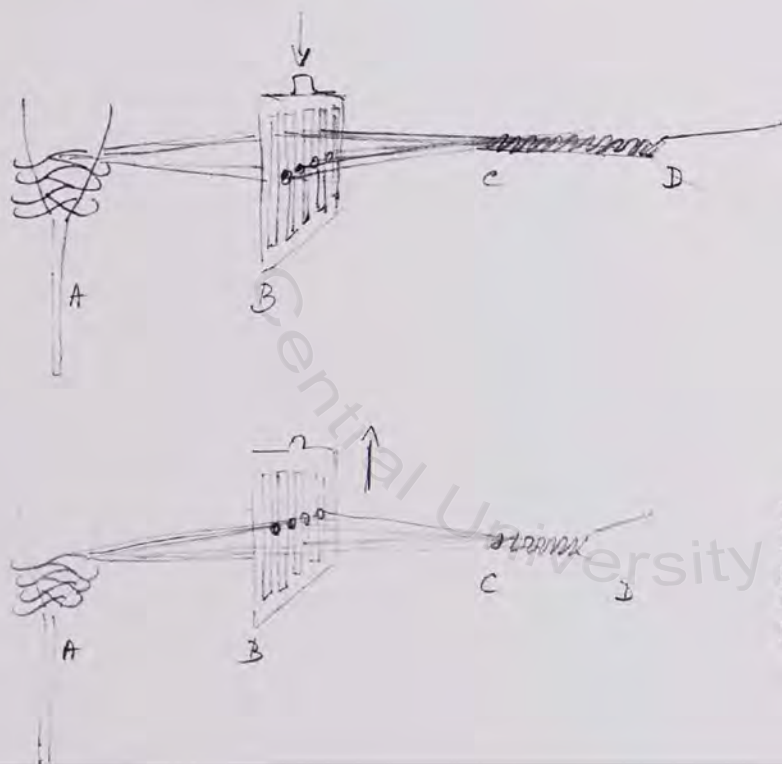


Figura 75
Diagrama folosirii scândurii în țesere: A, punctul fix de susținere a urzelii; B, funcționarea scândurii ca iță; C, suprafața țesută; D, punctul opus de tensionare a urzelii

54. Eric Broudy, 1979. *The Book of Loom*, pg. 90-91.

55. Unele scânduri aveau o prelungire pe verticală, din aceeași bucată de lemn, care funcționa ca o coadă cu care se efectuau mișcările verticale ale scândurii.

56. Lucia Apolzan descrie metoda de lucru a țesutului cu scândura în *Portul și industria casnică textilă în munții Apuseni*, 1944, pg. 72-74.

Sistemul de țesut *cu table*

Numele provine de la *tablele* pătrate de o mărime aproximativă de 5 cm pe fiecare latură, cu patru găurele, *hude*, individual plasate în fiecare colț. Este o tehnică de țesere cu o considerabilă vechime, răspândită în Europa încă din epoca fierului.⁵⁷ *Tablele* puteau fi făcute din diferite materiale printre care lemn, piele sau os. Tehnica de țesere consta în rotirea tablelor care susțineau firele urzite prin fiecare gaură. Cu fiecare rotire se alegea un rost în care se introducea firul de bătătură. În Transilvania, în cercetările de teren am găsit un singur exemplu țesut în această tehnică.⁵⁸ Nu am găsit informații de teren, iar în literatura de specialitate referitoare la zona Transilvaniei, nu am găsit nici o mențiune referitoare la sistemul de țesut *cu table*.⁵⁹

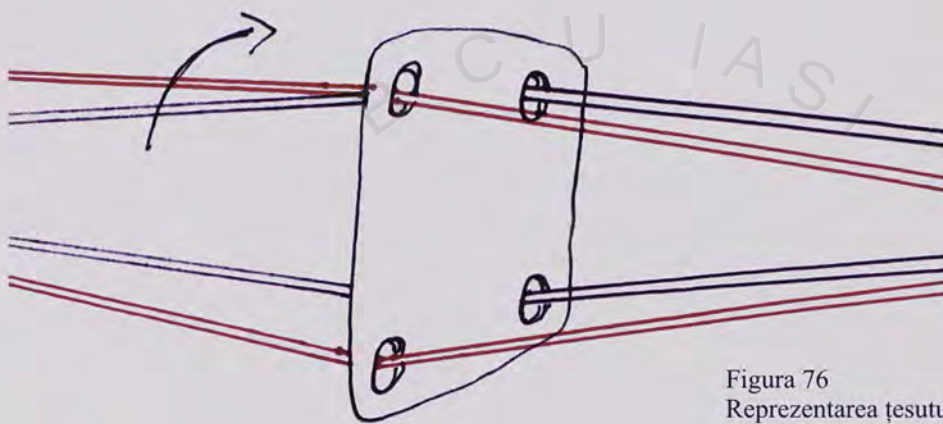


Figura 76
Reprezentarea țesutului *cu table*

Războiul de țesut orizontal cu ițe

Principalul tip de război folosit în ultimele secole în industria casnică din Transilvania, a fost cel orizontal cu ițe, apărut în Europa în jurul anului 1000 d.H., posibil fiind indirect descendent din războiul de țesut din estul Asiei.⁶⁰ Cea mai veche imagine a războiului de țesut orizontal cu ițe, datează din jurul anului 1200 d.H. și se păstrează la Cambridge.⁶¹ Probele arheologice găsite în săpăturile de la cetatea Dinogetia-Garvăn demonstrează faptul că în secolele X-XIII, acest tip de război era bine cunoscut și folosit pe teritoriul României. Se mai putea găsi aproape la fiecare casă din satele Transilvaniei până în jurul anilor 1960. Se mai folosește și azi, ocazional, în majoritatea satelor chiar dacă numărul lor a scăzut considerabil.

Caracteristicile ce deosebesc acest război de celelalte tipuri de războaie orizontale primitive sunt: schimbarea rostului călcând cu picioarele pedalele corespunzătoare ițelor, suspensia ițelor, și a bărgălelor/spată și tensionarea urzelii între două suluri (unul în fața și celălalt în spatele războiului).

Războiul de tip vechi folosit în Transilvania era de aproximativ 80 cm lățime, și o lungime variabilă, în funcție de aria etnografică și de folosință. De exemplu, pentru țeserea cânepii se prefera războiul lung de aproximativ 250 cm (figura 77 a, b), ceea ce permitea schimbarea rostului cu o mai

57. Cele mai vechi table găsite în Europa sunt din Spania, datate aproximativ 400 î.H. Econ Hansen, *Tablet Weaving*, pg. 11, 14.

58. Brăcire țesute în această tehnică am găsit în sudul României.

59. Exemplul găsit la Demian Florica și Costan din satul Hărtăgani, județul Hunedoara este o legătoare de catrință, numită *nojiță*, care datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea sau început de secol XX (figura 158, 159). Sunt necesare noi cercetări de teren și a colecțiilor deja existente pentru identificare de alte exemplare.

60. Eric Broudy, *The Book of Looms*.

61. Idem

mare ușurință și tratarea, *mânjirea*⁶² urzelii înaintea țeserii.⁶³ Odată cu schimbarea motivației țesutului de la piesele necesare zilnic la cele care satisfăceau nevoia exclusivă a decorării interiorului,⁶⁴ proporția războiului a suferit o transformare corespunzătoare noilor necesități. Lungimea s-a redus sub 150 cm, iar lățimea s-a dublat. Poziția sulurilor urzelii și a țesăturii s-a mutat sub război.

Componentele războiului de țesut orizontal cu ște se pot clasifica în următoarele grupe:

1. Structura bazică a războiului, formată din două *tălpi* paralele care îi dădea lungimea, erau susținute de patru picioare și unite între ele prin două sau trei *mijlocare* (figura 77a). *Tălpile* erau făcute din două lemne fațetate în patru, iar *mijlocarele* din scânduri cu o grosime de 4-5 cm. Conecția între cele două *tălpi* se făcea prin inserția *mijlocarelor* în găurile corespunzătoare făcute pe partea laterală a *tălpilor* și fixarea lor prin inserția unui cui de metal sau lemn în orificiul existent la terminația exterioară a *mijlocarelor* (figura 77a, b). Cele două perechi de picioare, două în față și două în spate, erau prelungite pe verticală, deasupra *tălpilor*, creând suportul pentru sulul de urzeală și pentru cel al țesăturii.

2. Susținerea și tensionarea urzelii între două suluri, al urzelii, așezat la terminația războiului și al țesăturii, așezat în partea din față a războiului. Sulul urzelii, confecționat dintr-o singură bucată de lemn, avea două părți principale: sulul propriu-zis, cu rolul de susținere a urzelii, având o lungime corespunzătoare lățimii războiului și diametrul aproximativ de 10 cm. La ambele extremități era câte o gaură transversală prin care se lega vergeaua ce susținea capetele urzelii; terminația din partea stângă a sulului, sculptată de dimensiuni aproximative 20 cm în lungime și 15 cm în diametru, avea rolul de tensionare a urzelii prin contrapunere sulului țesăturii. Pe diametrul acestui capăt erau două găuri transversale, poziționate perpendicular una față de cealaltă. Astfel se crea câte un orificiu dispus pe fiecare din cele patru laturi ale sulului, făcând posibilă tensionarea urzelii la intervale multiple. Împiedicarea rotirii sulului urzelii se controla printr-un par de lemn numit *slobozitor* sau *mămăligoi*, care se fixa la capătul de jos pe podea, iar terminația lui superioară se introducea în orificiul corespunzător de pe capătul sulului (figura 83f).



Figura 77b

Partea frontală a războiului din figura 77a. În stânga, se observă *bărbătușul* și *muierușca* folosite pentru tensionarea urzelii

62. A se vedea *mânjirea* cânepii la pg. 128

63. A se vedea țeserea cânepii la pg. 128

64. Noua direcție a țesutului casnic a fost motivată de mărirea producției textilelor industriale și scăderea prețurilor la produsele comercializate, perioadă ce corespunde începutului celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Industria casnică a continuat țesutul *lepedelor* și a fețelor de masă. Tendința a fost de a țese întregul obiect dintr-o singură lățime.



Figura 77a

Război de țesut orizontal cu ițe. Urzeală pregătită pentru țesutul cergilor. Lungimea războiului 228 cm și lățimea 106 cm. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea sau sfârșit de secol XIX

Sulul țesăturii se deosebea ca formă de cel al urzelii printr-un spațiu larg de aproximativ 1,5 cm care-i traversa diametrul pe toată lungimea, prin care se trecea țesătura, sau frânghia care fixa începutul țesăturii, tensionând-o (figura 93). Capetele firelor de urzeală se conectau de sulul țesăturii printr-o bară de lemn, de care erau legate (figura 91 - 93). Terminația stângă a sulului țesăturii era similară cu a celei de la sulul urzelii. În unul dintre orificii se inserta *muierușca*, tensionându-se cu *bărbătușul* (figura 77b). Relația dintre cele două instrumente controla tensionarea urzelii la partea frontală a războiului. *Bărbătușul* era o scândurică de dimensiuni aproximative 50 x 10 x 1 cm, prevăzută cu găuri pe toată suprafața, care se introducea în spațiul tăiat pe lungimea *muierușci*, iar la ieșirea pe partea opusă se fixa cu un cui.

3. Elementele implicate în alegerea rostului erau itele și *iepele* (*călcătorile*). Rostul se alegea prin ridicarea itei sau a itelor prin care se nevedeau firele de urzeală a unei jumătăți a rostului și coborârea itei sau a itelor prin care erau nevedite firele care făceau parte din a doua jumătate a rostului. Itele erau conectate la partea superioară cu o bară ce le susținea pe *mâinile* războiului, iar la corespondenta inferioară, de *iepe* (figura 77a). Călcarea alternativă a *iepelor*, ce corespundeau unei sau a unui set de ite, producea simultan coborârea și ridicarea itei sau a celui alt set în echilibru.

Țesătura își făcea itele din fir de lână răsucit în două.⁶⁵ La începutul secolului al XX-lea când bumbacul devenise accesibil ca preț, firul de lână al itelelor a fost înlocuit cu firul gros de bumbac cumpărat din comerț.⁶⁶ În cercetările de teren din zona Munților Apuseni și a Pădurenilor am întâlnit (rareori) chiar și în prezent situații când femeile își fac itele pentru puținele țesături care se mai țes în industria casnică. Tehnica de lucru este similară cu cea tradițională.

Ița este o înșirare de ochiuri ordonate în linie continuă pe centrul ei, rezultate din conexia în buclă a două seturi de ațe, un set înșirat la partea superioară, pe o vergea cu o lungime egală sau mai mare decât lățimea țesăturii și un set opus în partea inferioară, egal cu primul ca număr, formă, dimensiune și ancorare (figura 78n, o). Prin fiecare ochi rezultat din conexia ațelor se trecea câte un fir de urzeală, după o anumită regulă, corespunzătoare structurii țesăturii (figura 87, 88).

Itele se făceau în două etape: mai întâi se termina primul set de ațe, la care apoi se conectau ațele celui de-al doilea set, una câte una, concomitent cu făcutul lor (figura 78a-o). Pentru a forma itele la dimensiuni egale, fiecare se făcea pe *spetează*, o scândură de lemn moale, cu dimensiuni aproximative de 10 cm lățime și 100 cm lungime, cu unul din capete mai îngust cu 2-3 cm decât celălalt. La terminația capătului îngust era un orificiu prin care se lega o sfoară de cânepă pe care urmau să se facă itele. Capătul opus al sforii era trecut printr-un ac mare de lemn, numit *indrea*. Pentru a face fiecare ochi, ața folosită pentru ite, un fir continu pentru toată jumătatea itei, se trecea în jurul lățimii *spetezei*, apoi se înoda de două ori pe *indrea*, după care se împingea pe sfoara de cânepă, spre capătul mai îngust al *spetezei* (figura 78a-f). Când prima jumătate a ochiurilor era terminată, ambele capete ale sforii de cânepă care le susținea, se legau de o vergea de lemn (figura 78g-i). Itele se terminau făcând al doilea set de ochiuri, folosind aceeași metodă ca la primul, cu adaosul completării fiecărui ochi, prin conectarea aței jumătății noi cu cel corespunzător, deja făcut al setului anterior (figura 78j, k). După încheierea întregului proces, jumătatea a doua de ațe se atașa de o altă vergea de lemn, poziționată paralel cu prima (figura 78n, o). Itele se montau la război prin suspendarea lor de capetele uneia dintre vergele, cu o ață de cânepă legată la bara de lemn susținută de brațele războiului (figura 86).

4. Baterea bătăturii și controlarea lățimii țesăturii se făcea cu *spata* și *bârgălele*, numite și *vătale* (figura 92, 93).

65. Tinerele fete erau încurajate să participe la făcutul itelor, crezându-se că aceasta le va purta noroc în viitoarea relație matrimonială.

66. Itele de lână erau adesea devorate de insecte, motiv pentru care majoritatea acestor obiecte păstrate în colecțiile muzeistice sau private sunt din bumbac. Femeile din satele Transilvaniei își amintesc itele făcute din lână ca fiind mai delicate decât cele de bumbac, firul rupându-se frecvent.



Figura 77a

Război de țesut orizontal cu ițe. Urzeală pregătită pentru țesutul cergilor. Lungimea războiului 228 cm și lățimea 106 cm. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea sau sfârșit de secol XIX

Sulul țesăturii se deosebea ca formă de cel al urzelii printr-un spațiu larg de aproximativ 1,5 cm care-i traversa diametrul pe toată lungimea, prin care se trecea țesătura, sau frânghia care fixa începutul țesăturii, tensionând-o (figura 93). Capetele firelor de urzeală se conectau de sulul țesăturii printr-o bară de lemn, de care erau legate (figura 91 - 93). Terminația stângă a sulului țesăturii era similară cu a celei de la sulul urzelii. În unul dintre orificii se inserta *muierușca*, tensionându-se cu *bărbătușul* (figura 77b). Relația dintre cele două instrumente controla tensionarea urzelii la partea frontală a războiului. *Bărbătușul* era o scândurică de dimensiuni aproximative 50 x 10 x 1 cm, prevăzută cu găuri pe toată suprafața, care se introducea în spațiul tăiat pe lungimea *muierușci*, iar la ieșirea pe partea opusă se fixa cu un cui.

3. Elementele implicate în alegerea rostului erau ițele și *iepele* (*călcătorile*). Rostul se alegea prin ridicarea iței sau a ițelor prin care se vedeau firele de urzeală a unei jumătăți a rostului și coborârea iței sau a ițelor prin care erau nevedite firele care făceau parte din a doua jumătate a rostului. Ițele erau conectate la partea superioară cu o bară ce le susținea pe *mâinile* războiului, iar la corespondenta inferioară, de *iepe* (figura 77a). Călcarea alternativă a *iepelor*, ce corespundeau unei sau a unui set de ițe, producea simultan coborârea și ridicarea iței sau a celui alt set în echilibru.

Țesătoarea își făcea ițele din fir de lână răsucit în două.⁶⁵ La începutul secolului al XX-lea când bumbacul devenise accesibil ca preț, firul de lână al ițelor a fost înlocuit cu firul gros de bumbac cumpărat din comerț.⁶⁶ În cercetările de teren din zona Munților Apuseni și a Pădurenilor am întâlnit (rareori) chiar și în prezent situații când femeile își fac ițele pentru puținele țesături care se mai țes în industria casnică. Tehnica de lucru este similară cu cea tradițională.

Ița este o înșirare de ochiuri ordonate în linie continuă pe centrul ei, rezultate din conexia în buclă a două seturi de ațe, un set înșirat la partea superioară, pe o vergea cu o lungime egală sau mai mare decât lățimea țesăturii și un set opus în partea inferioară, egal cu primul ca număr, formă, dimensiune și ancorare (figura 78n, o). Prin fiecare ochi rezultat din conexia ațelor se trecea câte un fir de urzeală, după o anumită regulă, corespunzătoare structurii țesăturii (figura 87, 88).

Ițele se făceau în două etape: mai întâi se termina primul set de ațe, la care apoi se conectau ațele celui de-al doilea set, una câte una, concomitent cu făcutul lor (figura 78a-o). Pentru a forma ițele la dimensiuni egale, fiecare se făcea pe *spetează*, o scândură de lemn moale, cu dimensiuni aproximative de 10 cm lățime și 100 cm lungime, cu unul din capete mai îngust cu 2-3 cm decât celălalt. La terminația capătului îngust era un orificiu prin care se lega o sfoară de cânepă pe care urmau să se facă ițele. Capătul opus al sforii era trecut printr-un ac mare de lemn, numit *indrea*. Pentru a face fiecare ochi, ața folosită pentru ițe, un fir continu pentru toată jumătatea iței, se trecea în jurul lățimii *spetezei*, apoi se înoda de două ori pe *indrea*, după care se împingea pe sfoara de cânepă, spre capătul mai îngust al *spetezei* (figura 78a-f). Când prima jumătate a ochiurilor era terminată, ambele capete ale sforii de cânepă care le susținea, se legau de o vergea de lemn (figura 78g-i). Ițele se terminau făcând al doilea set de ochiuri, folosind aceeași metodă ca la primul, cu adaosul completării fiecărui ochi, prin conectarea aței jumătății noi cu cel corespunzător, deja făcut al setului anterior (figura 78j, k). După încheierea întregului proces, jumătatea a doua de ațe se atașa de o altă vergea de lemn, poziționată paralel cu prima (figura 78n, o). Ițele se montau la război prin suspendarea lor de capetele uneia dintre vergele, cu o ață de cânepă legată la bara de lemn susținută de brațele războiului (figura 86).

4. Baterea bătăturii și controlarea lățimii țesăturii se făcea cu *spata* și *bârgălele*, numite și *vătale* (figura 92, 93).

65. Tinerele fete erau încurajate să participe la făcutul ițelor, crezându-se că aceasta le v-a purta noroc în viitoarea relație matrimonială.

66. Ițele de lână erau adesea devorate de insecte, motiv pentru care majoritatea acestor obiecte păstrate în colecțiile muzeistice sau private sunt din bumbac. Femeile din satele Transilvaniei își amintesc ițele făcute din lână ca fiind mai delicate decât cele de bumbac, firul rupându-se frecvent.



Figura 78 a-f

Stânga, sus: a. făcutul primului ochi al iței pe după *indrea* și *spetează*; stânga centru: b. continuarea ițelor. Pentru fiecare ochi al iței firul este răsucit după deget și trecut pe *indrea*; stânga jos: c. firul se trece de pe *indrea* pe sub *speteză*, după care operațiunea se continuă identic celei anterioare. Dreapta, sus: d. după un anumit număr, ițele se răresc și se trec spre partea îngustă a *spetezei*. Dreapta centru și jos: e, f. trecerea ițelor pe sfoara care traversează *speteaza*

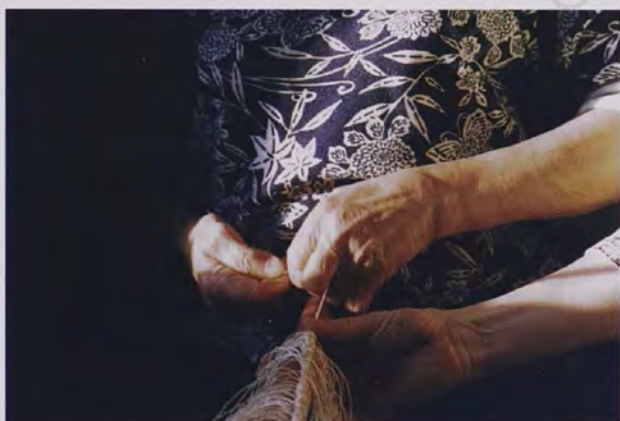
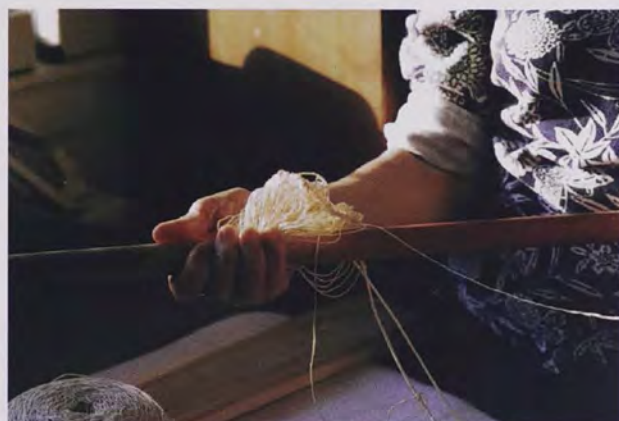


Figura 78g-i

Încheierea primei jumătăți a ițelor. Stânga sus: g. tragerea ițelor pe sfoară; dreapta sus: h. inserția bățului pentru susținerea primei jumătăți a ițelor; stânga centru: i. legarea sforii la capătul bățului 89 (figura 78i fotografiată de Elena Phipps)

Figura 78j,k (rândul de jos)

Începerea celei de-a doua jumătăți a ițelor, lucrate similar primei părți, cu excepția conectării cu fiecare ochi al iței primei jumătăți (figura 78j fotografiată de Elena Phipps)

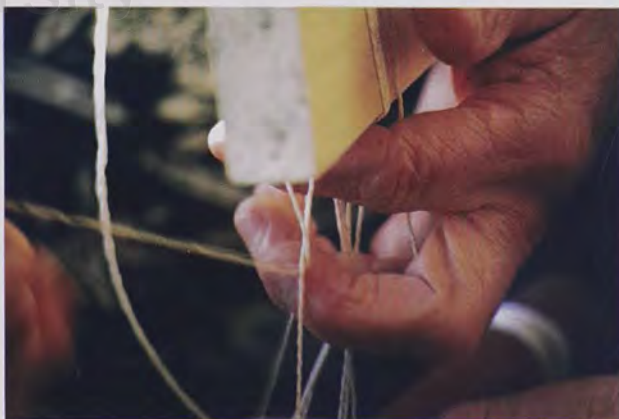




Figura 78 l, m (rândul de sus)

Încheierea celor două părți ale ițelor; tragerea jumătății a doua pe sfoara conectată cu *speteaza*

Figura 78n, o (rândul de jos, stânga, dreapta)

n. trecerea celei de-a doua jumătăți a ițelor pe bara de lemn; o. deschiderea ochiului iței format între conexiunea celor două părți

Bârgălele aveau rolul de a susține spata, poziționată vertical, între șanțurile lor interioare și de a executa mișcarea de batere ritmică și îndesare a fiecărui fir de bătătură. Cele două părți ale *bârgălelor*, componenta superioară și cea inferioară, aveau la capete câte un orificiu prin care se trecea o bară de lemn cu un clenci, de care se lega sfoara ce le conecta de brațele războiului (figura 93). Partea superioară a *bârgălelor*, mai lată la mijloc și adesea înfrumusețată prin motive liniare sculptate, uneori incluzând datarea și semnătura autorului, era centrul compozițional al războiului (figura 92). Excepționala patină de culoare maro-roșcat, rezulta din atingerea continuă a *bârgălelor* în timpul țesutului și folosirea lor din generație în generație.

Spata era componenta prin care se treceau toate firele de urzeală, așa cum ieșeau din ițe, urmând ordinea exactă creată de rost. Totodată controla concentrația urzelii prin densitatea dinților ei și cea a bătăturii prin intensitatea cu care bătea firele. Era făcută dintr-o înșiruire de plăcuțe subțiri din lemn⁶⁷, numite *dinți*, așezate paralel și la distanțe egale una față de alta.

67. *Spetele* se făceau din lemn de corn care era rezistent, dar duritatea lui tăia firele, sau din lemn de alun, mai moale, dar și mai puțin rezistent.

Capetele *dinților* erau fixate, cu fir de cânepă acoperit cu rășină de brad, între două vergele paralele (figura 79a, b).⁶⁸ La una din terminațiile spetei, pe lățimea ultimului *dinte* (care era mai gros decât ceilalți), se încrestau semnele pentru recunoașterea numărului de *păpuși* din care era făcută (figura 79b).⁶⁹ Sistemul de însemnare se mai practică și astăzi.⁷⁰



Figura 79a

Detalii de spete folosite la diferite tipuri de țesături. De jos în sus: prima și a treia spată erau pentru țesutul pânzei de cânepă, 5-6 și 6-7 dinți pe cm. Lungimea de 50 cm și lățimea de 8 cm; A doua, a patra și a cincea spată erau folosite la țeserea textilelor cu motive nevedite. Au aproximativ 7-8 dinți pe cm, lungimea de 60 și 80 cm și lățimea 7-8 cm; Firul de cânepă trecut la fiecare treizeci de dinți marchează o *păpușă*; Ultima din dreapta: spată legată (dinții se legau cu ață de cânepă, câte doi, pentru a măări rezistența și totodată spațiile între urzeli), folosită la țesutul cergilor. După legare, spata are aproximativ 3 dinți pe centimetru. Lungimea spetei este de 90 cm și lățimea de 8 cm. Spete făcute în Munții Apuseni, vândute la târgurile săptămânale din Brad. Prima jumătate a secolului al XX-lea

68. Făcutul spetelor era o îndeletnicire migăloasă care presupunea o pregătire minuțioasă a materialului (selectare, uscare, tăierea *dinților*), procurarea și pregătirea rășinii de brad cu care se tratau firele de cânepă și în final comercializarea lor la târguri. Astăzi, mai continuă această îndeletnicire meșterii din satul Râșculița și împrejurimi (munții Apuseni). Cantitatea de spete cerută s-a diminuat mult prin comparație cu prima jumătate a secolului al XX-lea. Ca urmare execuția acestora este numai la cerere, cu specificația lățimii și a densității spetei.

69. A se vedea numărătoarea în *păpuși* la pg. 48.

70. Semnele încrustate constă din simboluri liniare, de exemplu: o linie oblică înseamnă nouă *păpuși*; două linii oblice înseamnă optsprezece *păpuși*; două linii verticale, paralele, sunt simbolul a doisprezece *păpuși*; o linie oblică și una verticală înseamnă unsprezece *păpuși* și jumătate.



Figura 79b

Semnele încestate pentru recunoașterea numărului de *păpuși* din care era făcută spata. De jos în sus: spată de nouă *păpuși* (o linie oblică); spată de optsprezece *păpuși* (două linii oblice); două linii verticale, paralele, sunt doisprezece *păpuși*; spată de șaptesprezece *păpuși* (o grupă de trei linii și alta de patru linii paralele); spată de cinci *păpuși* (două linii în poziție de X culcat)

Urzitul firelor pentru țesutul în războiul orizontal

Înainte de începerea urzitului era făcut calculul firelor de urzeală necesare, folosindu-se două unități de măsură, *păpușa*, cu care se numărau firele pe lățimea țesăturii și *cotul*, cu care se măsura urzeala în direcția lungimii. Dacă de exemplu la un *rășchitor* cu suprafața de rășchiere lungă de 110 cm (lungime totală *rășchitor* 135 cm) lungimea firului într-o rotație completă era de 440 cm, lungimea firului într-o *păpușă* era de 13200 cm. Această dimensiune se corela cu lățimea și densitatea dinților spetei.⁷¹

Urzirea se făcea cu unul sau două fire desfăcute de pe gheme sau mosoare. Păstrarea tensiunii egale a ambelor fire pe toată durata urzitului se făcea prin trecerea fiecărui fir separat printre degetele mâinii drepte, sau prin orificiile unui instrument anume făcut pentru urzit, asemănător cu o lingură de lemn.

Figura 80 (imaginea din pagina următoare)

Urzoi făcut în întregime din lemn. 249 cm înălțime și 145 cm lungimea brațelor. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea sau sfârșitul secolului XIX

71. De exemplu o spată obișnuită pentru țeserea pânzei de cânepă putea fi de nouă -zece *păpuși*.



Cel mai vechi procedeu de urzire era *pe cuie*, care consta în trecerea continuă a firului urzelii după cuie de lemn sau metal, dispuse în două şiruri paralele, fixate cu spaţii între ele, pe un suport fix care putea fi gardul, ori pereţii casei sau a altui edificiu din gospodărie. În punctul de pornire al urzelii se băteau două cuie pe care se făcea rostul în formă de X. După trecerea firului pe o parte a rostului se continua urzirea lui în direcţie şerpuită printre cuiele din partea stângă şi cea dreaptă, de jos în sus. Când se atingea lungimea dorită, firul se întorcea la punctul de pornire urmând acelaşi traseu, exceptând cuiele rostului după care firul se trecea sub formă de X. Procesul se repeta până la urzirea întregii cantităţi corespunzătoare lăţimii ţesăturii şi a concentraţiei spetei.

Un alt procedeu de urzit era cel pe *urzoi*, un instrument inventat pentru sporirea productivităţii urzitului, făcut din lemn, cu un ax central înalt de aproximativ 200 cm, la a cărui extremităţi erau fixate în poziţie de cruce, perpendicular pe ax, câte două bare lungi de aproximativ 150 cm (figura 80). Cele patru terminaţii ale barelor, corespunzând pe linie verticală, sus/jos, erau conectate prin câte o bară de lemn numită *rază*, pe a cărei părţi exterioare erau marcate trepte ce aveau rolul de a susţine firele de urzeală. La partea inferioară a uneia dintre bare era fixat un băţ de lemn cu terminaţie în formă de V, numit *capră*, pe care se făcea rostul (figura 81). Pentru aceiaşi operaţiune în locul V-ului unele *urzoaie* aveau două beţe sau cuie.⁷² *Urzoiul* se fixa cu capetele axului între două puncte fixe, anume făcute, unul la grinda părţii superioare a încăperii şi altul în vatră sau podea. Pentru a urzii, femeia stătea în poziţie fixă în faţa *urzoilui*, rotindu-l cu o mână, de la stânga la dreapta şi ţinând şi dirijând firul cu cealaltă mână. Începând de jos, de la formarea rostului, firul urca spiralat spre partea superioară, depunându-se pe câte o treaptă sculptată a fiecărei bare. Când atingea extremitatea superioară, firul urzelii susţinut de un cui, se întorcea rotindu-se în jurul *urzoilui* pe acelaşi traseu pe care era depus la urcare (figura 82). Operaţiunea se repeta până la urzirea întregului necesar de fire. După încheierea urzirii atât urzeala făcută pe cuie cât şi cea pe *urzoi*, se număra din nou în *păpuşi* şi se lega în câteva locuri. În special se lega rostul şi terminaţia superioară. Pentru păstrarea lungimii egale a firelor, urzela se lua de pe cuie sau *urzoi* cu mare grijă, împletindu-se în lanţ (tip croşetat). Se păstra astfel până la învelirea ei pe sulul războiului

Pregătirea bătăturii pentru ţesere se făcea prin bobinare pe *ţevii*, făcute din lemn de soc, care se fixau în cavitatea suveicii ce le purta pe lăţimea totală sau parţială a urzelii. Suveica era sculptată dintr-o singură bucată de lemn într-o formă dinamică, ascuţită la ambele capete, cu o cavitate la mijloc, în care se insera *ţevia* cu firele de bătătură. Un băţ din lemn de corn, numit *surcel*, trecea prin mijlocul *ţeviei* şi se fixa la ambele extremităţi în nişele laterale sculptate în interiorul suveicii.

Montarea urzelii pe războiul de ţesut orizontal cu iţe

Învelirea firelor urzelii pe sulul ei şi neveditul prin iţe şi spată erau operaţiuni caracteristice exclusiv războiului orizontal cu iţe. Pentru a acoperi necesităţile de materiale ţesute ale întregii familii, era necesar să se urzească anual cel puţin douăzeci-treizeci de metri de fire de lână şi tot atâtea de cânepă sau in. Lungimea urzelii care o depăşea cu mult pe cea a războiului, trebuia bobinată, învelită, în jurul sulului urzelii, în aşa fel încât firele să rămână permanent în ordine şi totodată să-şi păstreze lungimea egală.

Firele de urzeală luate de pe *urzoi* se întindeau pe toată lungimea lor într-un spaţiu deschis, în grădină sau pe *târnaţul* casei. Pentru susţinerea sulului urzelii în unele grădini exista permanent chiar un suport din lemn, destinat exclusiv acestei operaţiuni. În acel caz, învelirea urzelii pe sul se făcea chiar pe locul respectiv. Desfăşurarea acestei operaţiuni era făcută de două persoane, una care învelea pe sul, iar cealaltă care controla tensiunea la capătul opus al urzelii. Când spaţiul era limitat sau vremea neprielnică, învelirea se putea face direct pe război (figura 83a, b).

72. Femeile preferau făcutul rostului pe *capră* celui făcut pe cuie datorită uşurinţei procesului şi a luării urzelii de pe *urzoi*.



Figura 81
Urzirea pe *urzoiul* de lemn. Făcutul rostului pe *capră* la începerea urzelii



Figura 82
Întorcerea urzelii pe după cui la extremitatea superioară

Sulul urzelii, așezat la locul lui, se învârtea cu *bărbătușul* și se oprea cu bățul *slobozitorului* (același folosit la tensionarea urzelii în timpul țesutului). Tensionarea urzelii la partea opusă sulului se făcea prin trecerea ei peste sulul țesăturii și pe sub un sul temporar așezat în fața picioarelor, contra verticalelor frontale ale războiului (figura 83a). Pentru începerea învelitului, pe după capătul urzelii netăiate, corespunzător terminației unde era format rostul, se trecea un băț (figura 83a, b). Acesta se lega la ambele extremități de sulul urzelii, cu două sfori de cânepă trecute prin cele două găuri anume făcute în sul. De o parte și de alta a rostului făcut în timpul urzitului se puneau două vergele legate între ele la ambele capete, care pe măsură ce se învelea urzeala, mutau rostul spre terminația opusă (figura 83a-c). Pentru a păstra urzeala în ordine, concomitent cu învelirea, între straturi se așezau vergele de o lungime cel puțin egală cu lățimea urzelii (figura 83c, 84). Pentru a preveni căderea urzelii pe laturile sulului se lega din loc în loc peste lățime, cu o sfoară (figura 84). La terminația opusă, firele trebuiau rărire peste sulul țesăturii, la distanțe cât mai egal posibil. Femeia care învelea urzeala era responsabilă și de rărirea ei egală pe sul și de mutarea rostului în față. Urzeala deja învelită pe sul se numea *natră*.

Neveditul prin ițe

Complexitatea structurală a țesăturii impunea numărul de ițe folosite în alegerea rostului. Țesăturile tradiționale produse în industria casnică textilă din Transilvania se caracterizează printr-o structură simplă realizată în două sau patru ițe.

Neveditul este operațiunea esențială de trecere a firelor urzelii prin ochiul iței corespunzător structurii țesute. Este făcută de către două persoane. Pentru nevedirea *natrei* prin ițe, aceasta se tăia la extremitatea liberă. Pentru a împiedica detorsionarea firelor, terminațiile se ardeau cu o lumânare. Capătul liber al urzelii se suspenda pe după o rudă așezată temporar pe brațele războiului, creând astfel loc pentru persoana așezată în timpul neveditului în spatele ițelor (figura 85, 86).

Pentru nevedirea firelor, femeia așezată în spatele ițelor, dădea firul prin ochiul iței, și o alta așezată în fața lor, deschidea ochiul și primea firul cu degetul arătător și cel mijlociu (figura 87, 88). Nevedirea se începea de regulă din partea stângă și se făcea în ordinea în care firele de urzeală veneau din rostul deja format în timpul urzitului. Succesiunea firelor prin ițe depindea de modelul structural ales și în primul rând de numărul ițelor.



Calculul firelor de urzeală putea fi uneori greșit, depășind numărul ochiurilor de ițe. În aceeași situație surplusul de fire, numit în zona munților Apuseni *mânz*, se înfășura pe un băț sau un fus, trecându-se spre spatele războiului, concomitent cu slobozirea urzelii. O altă greșeală, numită în aceeași zonă etnografică *lăturoi*, se producea când un fir suplimentar de urzeală era nevedit prin ochiul iței sau printre ochiuri. Acest fir era eliminat prin trecerea lui spre spatele războiului.

Complicarea motivelor structurale ale țesăturilor la nivelul industriei casnice s-a petrecut spre sfârșitul primei jumătăți a secolului al XX-lea. Impactul direct în nevedere a constat din multiplicarea numărului de ițe. Astfel se nevedea curent prin șase, opt sau chiar prin doisprezece ițe. Când repetiția desenului structural sau a motivului nu s-a mai putut controla prin numărul ițelor, soluția s-a găsit prin nevederea structurii de bază în două sau patru ițe, iar motivele nevedite în *fușcei* sau *ațe*, ceea ce a permis țeserea a peste o sută de combinații ale rostului.⁷³ *Fușceii* erau egali cu o jumătate de iță, încorporând concomitent făcutului, firele de urzeală corespunzătoare rostului urmărit. Pentru neveditul *cu ațe* prin fiecare rost ales, care trebuia repetat, se trecea un fir de *ață*, legându-se la capete și apoi mutându-se spre spatele războiului. Schimbarea rostului, îngreunată de numărul mare al ițelor, a impus implicarea a celei de a doua persoane în procesul țesutului.



Figura 83a
Începutul învelirii urzelii și tensionarea la terminația opusă. Legarea *fușceilor*



Figura 83b
Tensionarea urzelii prin slobozitor

Figura 84 (imaginea din pagina anterioară)

Sulul urzelii învelit cu urzeala de lână pregătită pentru țeserea cergilor, separată în straturi prin vergele. Urzeala este legată pe direcția lățimii, pentru a-i păstra poziția. La baza sulului se vede sfoara învârtită pentru susținerea vergelei de la începutul urzelii

73. Perioada nu a durat mai mult de două decade, după care gustul s-a îndreptat spre țesăturile industriale găsite din abundență, într-o mare varietate.



Figura 83c (stânga sus)

Începutul învelirii pe sul și poziționarea vergelelor

Figura 83d (dreapta sus)

Rărirea firelor pe sulul țesăturii. Fotografie de Ana Teodora Zaharia

Figura 83e (stânga jos)

Tensionarea urzelii. Fotografie de Ana Teodora Zaharia

Figura 83f (dreapta jos)

Urzeala, *natra*, la încheierea procesului de învelire. La terminație se văd cele două vergele care păstrează rostul



Figura 85 (stânga)

Legarea temporară a ițelor și suspendarea urzelii

Figura 86 (dreapta)

Urzeala este pregătită pentru nevedirea prin ițele din bumbac



Figura 87
Primirea firului prin ochiul iței desfăcut



Figura 88
Nevedirea prin ițe. Fotografie de Ana Teodora Zaharia

Neveditul prin spată

Spetele se alegeau după lăţimea şi concentraţia dinţilor, ambele în relaţie cu tipul de ţesătură. Unitatea de măsură folosită în alegerea spetei era *păpuşa*, aceeaşi folosită şi la calculul urzelii. Există o relaţie precisă între tipul de ţesătură, lungimea şi lăţimea spetei şi concentraţia dinţilor spetei. Tipurile de spată găsite într-o anumită arie etnografică ne pot da informaţii precise asupra unor caracteristici ale ţesăturilor zonei respective incluzând fineţea, concentraţia urzelii, dimensiunile în lăţime şi caracteristica materialului folosit.⁷⁴

Pentru nevedirea prin spată poziţia urzelii rămânea suspendată la fel ca şi pentru nevedirea prin iţe. La rândul ei şi spata revărsându-şi poziţia, se suspenda temporar, legată de o bară susţinută de braţele războiului (figura 89).

Neveditul prin spată era făcut de două femei, una aşezată în spatele spetei şi a iţelor, care primea firele de urzeală cu partea neascuţită a unui cuţit, printre spaţiul creat de doi dinţi şi o altă femeie aşezată în faţa spetei, care dădea firele în ordinea impusă de nevedirea lor prin iţe (figura 89). Urzeala se nevedea printre toate spaţiile dintre dinţii spetei. Se putea nevedi un singur fir printr-un spaţiu, numit *urzit rău*, două fire prin spaţiu numit *urzit bun*, sau o alternaţie de un fir şi de două sau mai multe fire. Fiecare spaţiu dintre dinţi trebuia folosit de la o extremitate la alta. La ambele terminaţii spata avea câte un dinte mai gros, rezistent la baterea firelor de bătătură.

După încheierea nevedirii, spata se dezlega din poziţia suspendată, astfel terminaţiile firelor de urzeală reveneau la poziţia firească, orientate spre sulul din faţa războiului (figura 90, 91). Spata se fixa între cele două părţi componente ale *bârgălelor* (figura 92, 93).

Legarea terminaţiilor firelor de urzeală pe sulul ţesăturii era esenţială pentru tensionarea egală, pe tot parcursul ţeserii. Firele se legau uşor tensionate şi la o lungime egală, de o bară care la rândul ei era conectată cu sulul ţesăturii printr-o sfoară de cânepă (figura 91, 92).

Ţesutul

Ţesutul în războiul orizontal cu iţe se făcea de către femei, prin folosirea ambelor mâini şi picioare, spre deosebire de orice alt tip de război. Schimbarea rostului se opera prin călcarea cu picioarele a *iepei* sau a *iepelor* conectate cu iţele, în ordinea impusă de desenul structural (figura 93), iar insertarea bătăturii se făcea alternativ cu ambele mâini. Astfel, prin folosinţa acestui tip de război viteza de ţesut a crescut considerabil. Deschiderea rostului de cel puţin 5-6 cm, dată de lăţimea spetei, permitea inserţia suveicii pe toată lăţimea urzelii, fără a afecta condiţia firelor. Poziţia războiul trebuia să fie permanent stabilă. În caz contrar bătătura îşi pierdea oblicitatea, rezultând o ţesătură cu laturi de lungimi inegale, numită *ţesătură cu coadă*. Tensionarea egală pe toată lăţimea urzelii era absolut necesară.

Finisatul ţesăturii

După ţesere, finisarea materialului din lână depindea de tipul de ţesătură şi destinaţia ei. Unele ţesături se pregăteau pentru următoarea etapă de prelucrare, cum era cazul materialelor împâslite, altele se asamblau în forma definitivă a obiectului textil, ca de exemplu catrinţele. Asamblarea se făcea prin coaserea laţilor şi prin stabilizarea terminaţiilor prin îndoirea materialului şi coasere. În cazul ţesăturilor ce urmau a fi împâslite (*pănura*, *cerşile* şi *ţolurile*) materialul se pregătea prin înnodarea capetelor firelor de urzeală între ele, câte două, sau în grupuri de patru-şase fire şi prin coaserea între laţi a cerşilor şi ţolurilor. Ţesăturile din lână nu se călcău. Întinderea materialului se făcea prin rulare numai în cazul pănurii.

74. De exemplu spetele găsite în zonele de munte ale Transilvaniei se deosebesc prin concentraţie şi uneori prin lăţime de cele găsite în imediata învecinare a zonelor de şes ale Banatului. Diferenţele sunt consistente şi cu tipurile de ţesături.



Figura 89

Neveditul prin spata suspendată deasupra ițelor. Prim planul imaginii este orientat spre spatele războiului. Fotografie de Ana Teodora Zaharia



Figura 90

Întoarcerea spetei după încheierea neveditului. Prim planul imaginii este orientat spre fața războiului



Figura 91

Legarea terminațiilor urzelii pe bara atașată de sulul țesăturii. Operațiunea se începe de la centru și se continuă spre extremități



Figura 92

Tensionarea terminațiilor urzelii pe sulul din față. *Bârgăle* lucrate în 1914 de Tripon Petru din Hărtăgani, Hunedoara

Tehnologii de împâslire

Procedeul cel mai cunoscut de către majoritatea culturilor antice de a mări impermeabilitatea țesăturilor și capacitatea lor de izolare termică era împâslirea fibrelor nețesute sau țesute. Spațiului Transilvănean, precum și celui românesc îi este proprie metoda de împâslire a fibrelor după ce au fost transformate în țesătură, fapt determinat de caracteristicile fibrelor aspre.

Împâslirea este un procedeu prin care fibrele de lână se îndeasă unele în altele, stimulate de ondulația și de caracteristica suprafeței solzoase a stratului cuticular al fibrei. Este mai ușor de împâslit fibrele fine și ondulate tipice animalelor tinere și celor de tipul rasei Merinos decât cele groase și cu ondulație mică de tipul rasei Țurcană. Udarea și mișcarea permanentă a țesăturii, uneori lovirea constantă pentru o perioadă de timp determinată, duce la diferite intensități de împâslire.

Se împâsleau materialele țesute în structuri simple, executate cu două sau patru ițe. Tipul de structură are influență în grosimea țesăturii împâslite. Structura simplă în două ițe cu firele de bățătură trecute alternativ peste și pe sub un singur fir de urzeală, dă o suprafață împâslită mai subțire spre deosebire de structura țesută în patru ițe în care firul de bățătură trece peste și pe sub două fire de urzeală, expunându-și liberă o suprafață dublă ca lungime, atât pe față cât și pe spatele țesăturii.



Relația dintre firele de urzeală și cele de bătătură folosite în țesăturile împâslite este unică prin comparație cu a altor țesături, prin diferența de dimensiune a diametrului, torsionarea firului și concentrație.⁷⁵ În Transilvania au existat două grupe principale de materiale împâslite: *pănura*,⁷⁶ care era o țesătură (metraj) folosită la confecționarea diverselor piese ale costumului pentru anotimpul rece și grupa *cerșilor* și a *țolurilor*,⁷⁷ care erau similare păturii ca formă și folosință.

Instalațiile tradiționale folosite în acest proces au fost *vâltorile* și *piuele*. Acestea erau așezate pe cursul apelor curgătoare, din a cărei albie se devia cantitatea de apă necesară punerii în mișcare a ciocanelor *piuei* și pentru udarea țesăturii, iar în cazul *vâltorii* mișcarea rotativă, constantă a materialului textil. Cele două instalații erau frecvent parte din același complex, care în Transilvania se numea *dubă*.

Vâltoarea era o instalație așezată în aer liber, creată dintr-un recipient din scânduri de lemn rezistent la apă, cu dimensiuni aproximative la partea superioară de 300 cm, la baza 150 cm și înălțimea de 150 cm. În acest recipient intra apa și materialul destinat împâslirii. Forma circulară cu diametrul mărit spre partea superioară crea deschideri între scânduri, prin care se scurgea surplusul de apă (figura 96, 97). Mișcarea țesăturii într-o singură direcție se făcea prin presiunea căderii apei deviate de la o sursă de apă curgătoare, pe o laterală a *vâltorii*. Durata operațiunii depindea de intensitatea împâslirii dorite. Cergile și țolurile a căror suprafață se dorea aerată, spre deosebire de pănură se împâsleau la *vâltoare*. În unele zone etnografice existau tehnologii de tragere mecanică a fibrelor din țesătură, care îi sporeau aspectul păros la suprafață. Instalația se numea *dârșă*.⁷⁸

Piua era instalația care se folosea la prelucrarea *pănurii*. Era o unitate din lemn așezată în interiorul unei încăperi, constituită din două ciocane mobile, paralele, care loveau alternativ pănura așezată într-o cavitate și udată cu o sursă continuă de apă. Două palete mișcate prin învârtirea unui ax de care erau conectate în poziție de unghi drept unul față de altul, acționau mișcarea ciocanelor prin lovirea lor alternativă. În vârtirea axului se făcea prin forța apei care lovea o roată cu cupe așezată la terminația axului scos în exteriorul încăperii. *Pănura* se prelucra prin baterea constantă a țesăturii udate cu ciocanele *piuei* (figura 94, 95). Materialul rezultat era compact.

Împâslirea se făcea de preferință toamna târziu.⁷⁹ Era un proces extrem de important în prepararea materialelor textile tradiționale. Ca urmare numărul *piuelor* și al *vâltorilor* era foarte răspândit.⁸⁰ Țesăturile se duceau la dubarul cel mai apropiat. Între țesătoare și dubari exista o relație bine stabilită în ceea ce privea colectarea, distribuirea și simbolul semnelor de recunoaștere a mărfii.⁸¹

În prezent în Transilvania foarte puține instalații de acest tip mai funcționează. Un exemplu este *vâltoarea* și *piua* din Bulzești de Jos, veche de peste două sute de ani, care are constante comenzi de împâslire a cergilor, încă țesute în zona munților Apuseni, sau de reîmpâslire a țesăturilor mai vechi, care și-au pierdut *părul* la suprafață.⁸² Comenzile de împâslire a *pănurii* sunt extrem de rare.

Figura 93 (imaginea din pagina anterioară) Războiul orizontal pregătit cu urzeală pentru țeserea cergilor în două ite

75. A se vedea specificul tehnic al acestor țesături la pg. 141

76. A se vedea *pănura* la pg. 157

77. A se vedea *cerșile* și *țolurile* la pg. 199

78. A se vedea Ion Chelcea și Gheorghe Dinuță, "Instalații tehnice Țărănești în Muzeul Satului" în *Studii și cercetări*, Muzeul Satului, 1971. Pg. 297-328.

79. Respectarea fluxului procesului tehnologic de prelucrare a țesăturilor de lână era extrem de important pentru efectuarea în timp a împâslirii pănurii. Timpul era foarte scurt în special între perioada cardării care se făcea toamna și împâslirea care trebuia făcută înainte de îngheț.

80. Începând din evul mediu această activitate a luat amploare ajungându-se la nivel de manufactură în care se produceau postavuri de diferite calități pentru comercializare.

81. Marcarea țesăturilor se făcea prin *răvaș*, un băț mic crestă și apoi crăpat în două. O jumătate se lega strâns la colțul țesăturii care urma să fie împâslită, iar cealaltă jumătate era păstrată de proprietar.

82. *Vâltoarea* continuă să existe în aceeași locație. *Piua*, ieșită din uz, a fost propusă spre demolare în 2004. Lemnul clădirii precum și a instalațiilor din interior era predestinat a fi folosit pentru foc. Pentru preservare, în 2005 am achiziționat și reînstatat *piua* în Hărțăgani, Hunedoara.



Figura 94
Ciocanele în stare de repaos. *Piuă* de la Bulzeștii de Jos, munții Apuseni. Septembrie 2002. Mărturiile familiei Popa atestă vechimea acestei instalații de peste 200 de ani

Figura 95
Terminația zimtată, frontală a ciocanelor în repaos din figura 94. Când era pusă în mișcare aceasta era porțiunea care lovea țesătura



Figura 96
Vâltoare la Bulzeştii de Jos, munţii Apuseni. Vedere frontală. Printre spaţiile create pe porţiunea superioară se vede eliminarea surplusului de apă. În stânga se observă alimentarea cu apă. În dreapta imaginii se vede *piua* şi *jgheabul* pe care se dirija alimentarea cu apă pentru punerea roţii în mişcare



Figura 97
 Mişcarea circulară a apei în *vâltoare*, în direcţie contrară acelor ceasornicului



CÂNEPA

Istoric

Probleme arheologice prezintă evidențe ale existenței cânepii pe teritoriul României încă din Neoliticul târziu.⁸³ Cunoașterea și folosirea cânepii cu cel puțin 5000 î.H. și în alte părți ale Europei și Asiei, a fost demonstrată prin descoperirile arheologice în Germania, Elveția, Austria, Ucraina, China și Tibet.⁸⁴ Vechea varietate de cânepă nordică nu conținea narcoticul THC. Folosirea cânepii ca narcotic în Europa este datată pentru primul mileniu î.H. și este legată de Iran, ca urmare a legăturilor între cele două ținuturi practicate încă din mileniul al II-lea î.H.⁸⁵

Evidențe clare ale existenței țesăturilor de cânepă în Europa apar în epoca fierului. Se crede că tracii au fost primii și fără îndoială cei mai pricepuți în a toarce și transforma fibrele de cânepă în țesătură.⁸⁶ Herodot menționa în scrierile lui faptul că tracii foloseau cu atâta dibăcie cânepa, atât cea cultivată cât și cea sălbatică, la confecționarea îmbrăcăminții, încât țesăturile de cânepă puteau fi confundate cu cele de în.⁸⁷ Probe mai târzii ale folosirii acestei plante în țesături s-au găsit în săpăturile arheologice de la Dinogetia-Garvăn, datate din secolele X-XIII.⁸⁸ Mai târziu, importanța acestui material este demonstrată și documentată de multiplele menționări din foile de zestre ale secolului al XVIII-lea, ca făcând parte din schimburile comerciale dintre Moldova și Ardeal.⁸⁹

În Transilvania a existat o intensă cultivare și folosire a cânepii până spre mijlocul secolului al XX-lea. Mărturiile culese din diferite zone etnografice, de la femeile născute în primul sfert al secolului al XX-lea, relevă imensa preocupare încă existentă în industria casnică textilă în acea perioadă, pentru producerea fibrei de cânepă utilizată pentru confecționarea țesăturilor. Cantitatea de cânepă cultivată anual acoperea tot necesarul de îmbrăcăminte al unei familii și necesarul pentru confecționarea obiectelor folosite în casă și gospodărie. Țesăturile de cânepă erau incluse și în zestrele fetelor.

Începând cu decada anilor șaiszeci se observă diminuarea constantă a culturii acestei plante, până la dispariția ei totală. Procesul lung și obositor de cultură și obținere a fibrelor, precum și pătrunderea materialelor textile produse industrial, au motivat eliminarea treptată a culturii. Astfel, s-a pus capăt unei lungi și foarte importante etape în istoria textilelor românești. Progresiv, piesele de îmbrăcăminte tradițională ale tinerilor au fost înlocuite cu cele făcute din țesături industriale. În industria casnică s-a continuat confecționarea îmbrăcăminții pentru persoanele în vârstă și a pieselor de folosință în interiorul locuinței și în gospodărie. Rând pe rând s-a eliminat totala folosire a îmbrăcăminții de cânepă, a cearceafurilor și fețelor de masă. În satele de munte ale Transilvaniei s-a continuat țeserea prosoapelor folosite în muncile gospodărești până în jurul decadei anilor șaiszeci. Valurile de prosoape din cânepă s-au mai văzut mult timp în lăzile de zestre ale caselor țărănești și rareori se mai întâlnesc și azi.

În prezent, cânepa se vede rar în culturile din gospodăriile individuale, cultivată aproape în exclusivitate pentru fabricarea frânghiilor și a sforilor. Se seamănă în concentrație redusă, în

Figura 98 (imaginea din pagina anterioară) Lan de cânepă incluzând cânepa de vară nerecoltată la timp, uscată în lan și cânepa de toamnă la aproximativ cincisprezece zile înainte de maturitate. Șinca Nouă, Sibiu. August 29, 1994

83. În așezarea de la Tinos sau găsit semințe de cânepă calcinate (a se vedea C. Belcin, *Ocupațiile daco-geților în lumina literaturii antice*).

84. E.J.W. Barber, *Prehistoric textiles*.

85. Idem

86. Forbes, *Studies in ancient technology: The fibers & fabrics of antiquity; washing, bleaching, fulling, & felting; dyeing; spinning; sewing*. Vol IV.

87. Herodotus, *The Histories*, traducere de George Rawlinson, pg. 325.

88. Bichir, Gheorghe, "Contribuții la cunoașterea țesutului în așezarea de la Garvăn (sec X-XIII)". *Studii și cercetări de istorie veche*, IX nr. 2, pg. 430-441.

89. Iorga, Nicolae, *Istoria comerțului românesc*.

combinație cu alte culturi, astfel plantele dezvoltă o tulpină groasă și înaltă din care se extrag fibre aspre și rezistente. Dat fiind faptul că nu se mai urmărește finețea și culoarea deschisă a fibrei, cânepa de vară se recoltează de cele mai multe ori împreună cu cânepa de toamnă (figura 98). Dacă nu era recoltată la timp fibra de cânepă de vară căpăta o culoare gri murdar, care în amestec cu fibrele cânepii de toamnă intra în compoziția împletiturii frânghiilor.

În cercetările de teren am întâlnit o singură femeie, în anul 1994, în satul Mihăilești, lângă Brad, care cultiva cânepa cu intenția de a folosi fibrele la țeserea pânzei (figura 100). Ea recunoștea calitatea superioară a țesăturii de cânepă în comparație cu cea a țesăturilor industriale făcute din fibre de bumbac sau sintetice. Plănuia folosirea pânzei la confecționarea lenjeriei de pat.

În repetate cercetări de teren am identificat existența în mare cantitate a cânepii sălbatice, în zona sud-vestică a țării, crescută pe marginea drumurilor unde arăturile nu au distrus-o (figura 99).⁹⁰ Nu am găsit cânepă sălbatică în Transilvania.



Figura 99 (sus)
Cânepă sălbatică crescută la marginea șoselei lângă localitatea Lehliu, Constanța. August 1998



Figura 100 (jos)
Cânepă de vară la uscat, după recoltare. Mihăilești, munții Apuseni, 1994

90. Tulpina cânepii sălbatice are mai multe ramificații prin comparație cu cânepa cultivată.

Caracteristicile morfologice, chimice și mecanice

Cânepa, *Canabis Sativa*, este o plantă anuală din familia *Moraceelor*, tipică zonelor de climă temperată. Planta semănată în aprilie, în parametrii unei culturi normale, dezvoltă o tulpină verticală cu o înălțime medie de 150-200 cm. Poate crește până în jur de 300 cm în condiția în care plantele sunt semănate rar. Frunzele cânepii au forma palmată și sunt compuse din trei până la treisprezece despărțituri (figura 102). Florile sunt mici, de culoare alb-verzui, grupate în mănunchiuri pe lângă tulpină (figura 103). În aceeași cultură se găsesc în cantitate aproximativ egală plante masculine, *cânepa de vară* și plante feminine, *cânepa de toamnă* (figura 102).

Evoluția, maturitatea și robustețea celor două grupe este distinctă. Cânepa de vară ajunge la maturitate în iulie sau august, când înflorește, iar frunzele de un verde deschis încep să îngălbenească. Cânepa de toamnă, care prin comparație cu cânepa de vară se maturizează cu trei sau patru săptămâni mai târziu, dezvoltă plante mai robuste, o inflorescență mai bogată, frunze cărnoase de un verde închis și cel mai important, semințe (figura 104).

Secțiunea transversală a tulpinii de cânepă, văzută din interior spre exterior se prezintă astfel: la centru pe toată lungimea se întinde un canal vid, lumenul, cu diametrul de aproximativ 0,5 cm, ai cărui pereți de structură lemnoasă, groși de aproximativ 0,2-0,3 cm, susțin fibrele textile dispuse paralel, grupate în mănunchiuri. Fibrele reprezintă 15-25% din greutatea tulpinii. Sunt legate între ele în mănunchiuri prin pectine dizolvabile în apă. Mănunchiurile la rândul lor sunt legate de partea lemnoasă a tulpinii printr-un tip de pectină dizolvabilă în apă în mai scurt timp decât pectinele de legătură între fibre.⁹¹ Masa verde învelește întreaga tulpină, protejând-o.



Figura 101

Lan de cânepă la paisprezece zile înainte de maturizarea cânepii de vară. Înălțimea aproximativă este de 160 cm, prin comparație cu figura de referință din fundal. Cultura experimentală, sub îngrijirea lui Elena Tucă, Hărțăgani 1991

Figura 102 (imaginea din pagina următoare)

Câneapă de vară la maturitate și cânepă de toamnă în dezvoltare. Cultură experimentală, Hărțăgani, Hunedoara. Sfârșitul lunii iulie, 1994

91. Această proprietate face posibilă separarea fibrelor de tulpină prin topire în apă.





Figura 103
Câneță de vară la maturitate. Cultură experimentală, Hărtăgani, Hunedoara. 1994

Figura 104
Câneță de toamnă la maturitate. Cultură experimentală, Hărtăgani, Hunedoara. 1994

Caracteristicile morfologice ale fibrei de cânepă văzute la micro-nivel sunt asemănătoare și într-o oarecare măsură confundabile cu ale celorlalte plante din grupa plantelor de fibre liberiene: inul, *Linum usitatissimum* L.; iuta, *Corchorus capsularis* L.; kenaf, *Hibiscus cannabinus* L.; rami, *Boehmeria nivea* L. Gaudich.; urzica, *Urtica dioica* L.; și urena, *Urena lobata* L.. Toate fibrele din această grupă prezintă în secțiune longitudinală întreruperi transversale, noduroase, în forma de X, așezate iregular (figura 105). Această trăsătură face imposibilă diferențierea lor prin analiza morfologiei longitudinale a fibrei. În secțiune transversală fiecare fibră a acestei grupe se prezintă diferit. Cânepii îi este caracteristică forma poligonală puțin alungită, cu colțurile rotunjite și canalul central, (lumenul) larg, alungit și neregular (figura 106).⁹²

Chimic, cânepa este compusă din 77,07% celuloză, 9,31% lignină și corpuri pectinice, 8,76% apă, 4,04% corpuri extractive și 0,82% cenușă.⁹³ Cantitatea mai mare de lignină existentă în cânepă prin comparație cu inul dă asprimea caracteristică fibrei și o distinge de acesta.

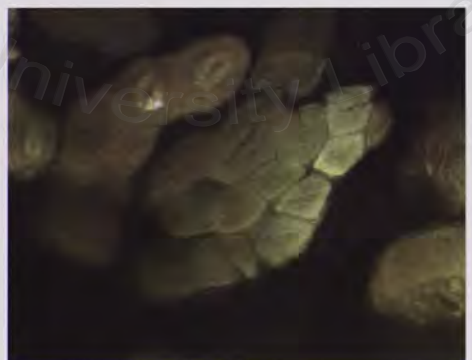


Figura 105
Fibră de cânepă văzută microscopic în secțiune longitudinală 400x

Figura 106
Cânepă văzută microscopic în secțiune transversală, 400x

92. Confuziile între fibrele plantelor liberiene pot apărea și la nivel transversal dacă analiza comparativă se face pe exemplare de plante recoltate la maturități diferite.

93. Harri's Hand Book of Textiles Fibers, 1954.



Tehnologia tradițională de obținere a firelor de cânepă

Cultivarea și prelucrarea cânepii

Detaliile culturii cânepii cunoscute astăzi sunt asemănătoare procesului desfășurat în antichitate și descris de Pliniu în *Istoria naturală*, XIX (173-174), astfel: "Cânepa este excesiv folosită pentru frânghii. Cânepa este semănată când vântul vestic de primăvară sosește; cu cât crește mai deasă, cu atât tulpinile sunt mai subțiri. Semințele ei, când sunt coapte, sunt recoltate după echinocliul de toamnă și uscate la soare ori vânt, ori la fumul focului. Planta de cânepă ea însăși este smulsă după culegerea viilor și jupuitul și curățatul este o muncă făcută la lumina lumânării".

Semănatul se făcea în aprilie, după o pregătire prealabilă a terenului prin îngrășarea cu gunoi de grajd, ararea și apoi mărunțirea lui prin grăpare. Sămânța, recoltată de la cânepa de toamnă, se semăna aruncată cu mâna, într-o concentrație direct legată de calitatea fibrei dorite. Concentrația ridicată corespundea obținerii fibrelor subțiri necesare țeserii pânzei, iar concentrația scăzută se practica pentru obținerea fibrelor groase necesare împletirii frânghiilor și funiilor. Cultura de cânepă nu necesita nici o întreținere specială.⁹⁴

Recoltarea cânepii

Momentul la care se recoltează cânepa are implicații directe în calitatea fibrei. Gradul de maturitate afectează rezistența, duritatea, culoarea și elasticitatea. În întreaga Transilvanie cele două grupe ale cânepii s-au recoltat separat, ambele în momentul ajungerii maturității, perioadă care corespundea cânepii de vară în iulie, sau începutul lunii august și a celei de toamnă la sfârșitul lunii august sau începutul lunii septembrie.

Cânepa de vară la maturitate avea o înălțime în jur de 150 cm (figura 108d), frunzele verzi-gălbui, inflorescența deschisă, de culoare alb-gălbuie, iar polenul se scutura ușor la atingerea plantei (figura 102, 107). Cânepa de toamnă ajunsă la maturitate era înaltă de aproximativ 200 cm, și ajungea la maturitate cu trei, sau patru săptămâni mai târziu decât cânepa de vară. Această grupă asigura sămânța pentru viitoarea cultură. Recoltarea plantelor se făcea la coacerea completă a seminței.

Metoda de recoltare era la ambele grupe prin smulgere și gruparea plantelor în *mănuși*. O *mănușă* era egală cu cantitatea de plante cât se putea cuprinde în ambele palme (figura 108a-d). Femeia înainta prin lan, cu *postata*,⁹⁵ smulgând plantele cu mâna dreaptă și grupându-le în mâna stângă cu toate rădăcinile la același nivel. Când atingea cantitatea necesară, *mănușa* se lega în partea superioară sub inflorescențe, cu câteva fire de cânepă mai puțin dezvoltate, sau cu plante de calitate inferioară numite *vologi*. *Vologii* proveneau din plantele care accidental se rupeau și erau călcate la pământ pe durata culturii sau în timpul recoltării cânepii. Fibra acestora se înnegea în contactul cu pământul și nu mai corespundea calității dorite. Aceste plante se foloseau la legarea *mănușilor* sau se recoltau în *mănuși* separate aparte de plantele bune. După prelucrare se foloseau la țesăturile de calitate inferioară (ca de exemplu saci). În cazul recoltării cânepii de vară culegătoarea trebuia să protejeze plantele feminine rămase în lan, deoarece odată călcate acestea își pierdeau valoarea.

Figura 107 (imaginea din pagina anterioară)

Hăldani în referință cu figura umană: *hăldan* de toamnă, în stânga imaginii și de vară în dreapta. Când polenul se scutură (în imagine, la *hăldanul* de vară, în stânga mâinii personajului), cânepa atinge maturitatea. A se observa diferența în grosimea tulpinii celor două categorii de plante. Cultură experimentală, Hărtăgani, Hunedoara, 1994

94. Plantele tinere și semințele erau consumate cu plăcere de păsări. Paza recoltei era necesară în perioadele corespunzătoare primelor săptămâni de cultură și premergătoare recoltării semințelor.

95. Unitate de măsură folosită în Transilvania pentru măsurarea spațiului, în timpul muncilor agricole. O *postată* este egală cu spațiul desfășurat pe toată lungimea recoltei, cu o lățime cât poate fi controlată de persoana sau persoanele care muncesc.

Dacă în aceeași cultură se întâmplă ca plantele să se dezvolte diferit, ele se recoltau pe grupe în funcție de mărimea și grosimea lor, ceea ce corespundea mai târziu selecției calitative a fibrelor (figura 117, 118).



Figura 108a (stânga)*
Culesul cânepii de vară prin smulgerea individuală a plantelor

Figura 108b (dreapta)*
Plantele de cânepă cuprinse în două mâini formează o *mănușă*



Figura 108c (stânga)*
Legarea *mănușii* de cânepă

Figura 108d (dreapta)*
Mănușa cânepii de vară în raport cu figura umană

* Demonstrație Tripon Victoria. Cultură experimentală, Hărțăgani, Hunedoara. 1994

Pregătirea cânepii pentru topit

După culegere, *mănușile* de cânepă se uscau la un loc aerisit pentru trei sau patru zile, rezemate de un gard sau ori ce alt loc care le păstra verticalitatea (figura 109). Uscarea se făcea pentru a ușura îndepărtarea frunzelor și a inflorescenței. Această operațiune ce urma uscării se executa prin frecarea în mâini sau baterea cu *maiul* a părții superioare a plantelor. Dacă situația nu permitea câteva zile pentru uscare, cânepa de vară se putea pune direct la topit. În acest caz spălarea *mănușilor* după topire se făcea mai îndelungat, cu mai multă atenție, până la îndepărtarea completă a materiei verzi. Uscarea cânepii de



toamnă avea și rolul recoltării semințelor pentru producția viitoare. *Mănușile* se grupau în formă de piramidă cu inflorescența spre vârf și se expuneau la soare. Pentru a le proteja de umezeala nopții, se acopereau cu *vologi*. Durata uscatului era în funcție de temperatura atmosferică și se considera încheiată când sămânța cădea cu ușurință. *Mănușile* de cânepă se scuturau una câte una cu mâna sau cu *maiul*. Dacă era necesar, după prima scuturare, cânepa se mai lăsa la uscat până la recoltarea totală a seminței. Dacă vremea era umedă și uscarea întârzia, cânepa se putea usca într-un interior încălzit sau în cuptorul de pâine. După recoltare sămânța era cernută prin *ciur*⁹⁶ sau era *vânturată*.⁹⁷

Înainte de a așeza *mănușile* de cânepă la topit, acestora li se înlătura inflorescența și rădăcinile, ambele părți necorespunzând calității fibrei (figura 110, 111).

Figura 109

Uscarea cânepii de vară. Experiment 1994

96. *Ciurul* era asemănător sitei, dar avea diamentrul și ochiurile prin care se cernea mai mari. Porțiunea ochiurilor se făcea din piele, iar marginile din lemn.

97. *Vânturarea* se făcea prin aerarea seminței prin mișcarea ei în aer, timp în care resturile de frunze se îndepărtau.



Figura 110
Îndepărtarea rădăcinilor. Experiment 1994



Figura 111
Îndepărtarea inflorescenței. Experiment 1994

Topitul cânepii

Topitul cânepii este operațiunea de separare a fibrelor de tulpină prin ținerea plantelor în apă pe o perioadă de timp determinată. Cunoașterea acestui proces și desfășurarea lui cu o supraveghere îndeaproape era esențială pentru calitatea fibrelor. Topirea se făcea într-o acumulare de apă, pe măsura cantității de cânepă, într-un baraj construit pe o apă curgătoare cu debit modest, sau în *topilă*, o groapă anume făcută pentru topirea cânepii și umplută cu apă deviată de la o sursă principală. Unele persoane își mai amintesc de topilele făcute chiar la malul Someșului prin fixarea unor pari de lemn care îngrădeau locul și îl protejau de iureșul apelor mari. În cazul bazinelor făcute de-a lungul apelor curgătoare o atenție specială se dădea supravegherii producției pe durata ploilor torențiale, când cânepa trebuia scoasă din apă pe toată durata intemperiei.

După curățarea fundului bazinului, *mănușile* se așezau la topit în poziție paralelă cu direcția de scurgere a apei. Pentru eficiența spațiului și topirea uniformă, *mănușile* se așezau alternându-se capetele corespunzând direcției rădăcinii cu cele ale inflorescenței. Pentru păstrarea permanentă sub apă, peste *mănuși*, la extremitățile lor, se așezau două bucăți de lemn ținute în poziție de câteva pietre (figura 112).

O serie de experimente desfășurate între anii 1991 și 2000 au concluzionat rezultate similare în calitatea fibrei obținute de la cânepa topită în *topilă* și cea în bazine amenajate pe cursul apelor mici curgătoare. Topitul în *topilă* cu apă stătătoare are tendința să se desfășoare cu o zi sau două mai repede decât topitul în apă curgătoare, proces posibil datorită temperaturii mai ridicate a apei și a pH-ului mai scăzut.⁹⁸

Durata de topire a cânepii de toamnă este aproape dublă prin comparație cu cea a cânepii de vară, datorită temperaturii mai scăzute a apei, a aerului și a robusteții plantelor.

Perioada optimă a topirii trebuie respectată. Oprirea acestei operațiuni la momentul potrivit, când pectinele de legătură a fibrelor de tulpină sunt dizolvate, iar pectinele de legătură între fibre încă nu a început, este esențială. Prin prelungirea topirii fibrele devin fragile, rupându-se. Aproape de încheierea procesului condiția fibrei se controlează zilnic. Femeile cu experiență consideră oportună oprirea topitului în momentul când partea lemnoasă se rupe cu ușurință, iar prin frecare în mâini fibrele se separă de tulpină (figura 113, 114).

98. Datele experimentului comparativ de topire a cânepii în cele două posibilități diferite desfășurat în 1996 s-au încheiat astfel: topitul cânepii de vară în *topilă* s-a încheiat în șapte zile, în condițiile unei temperaturi medii a apei de 15° C, temperatură atmosferică medie de 20° C și pH-ul apei 6; topitul cânepii de vară într-un bazin amenajat pe un pârau s-a încheiat în nouă zile, în condițiile temperaturii medii a apei de 14° C, temperatura atmosferică de 22° C, iar pH-ul apei de 6,5.



Figura 112
Câneșă pusă la topit în topilă alimentată prin deviere de la o sursă de apă curgătoare. Experiment 1994



Figura 113
Câneșă de vară la momentul încheierii topirii. Experiment 1994



Spălarea și uscarea *mănușilor* de cânepă după topire

După încheierea topirii, fiecare *mănușă* se spală în apă curgătoare, până la totală eliminare de la suprafața tulpinii a frunzelor și a materiei verzi în putrefacție. Legătura *mănușii* se înlătură, iar plantele se spălău prin frecare în palme și lovire de suprafața apei (figura 115a-d).

Uscarea cânepii după spălare se făcea răsfirată la loc însorit, în poziție verticală, de obicei pe un gard (figura 116). Noaptea se ferea de umiditate depozitând-o în șoproane sau alte locuri acoperite. Uscarea trebuia făcută îndeajuns pentru ca partea lemnoasă să se rupă și să se îndepărteze cu ușurință de fibră. Când temperatura toamnei nu usca îndeajuns cânepa de toamnă, se recurgea la cuptorul de pâine sau la încăperi încălzite.

După spălare culoarea fibrei era alb-cenușie, iar tulpina alb-gălbuie (figura 119).



Figura 115a*
Spălarea *mănușilor* de cânepă după topire; înlăturarea legăturii



Figura 115b*
Spălarea vârfului *mănușii*



Figura 115c*
Spălarea întregii *mănuși*



Figura 115d*
Mănușă de cânepă după spălare

* Experiment 1994

Figura 114 (imagine din pagina anterioară)

Cânepă de vară topită. Fibră se desprinde cu ușurință de pe tulpină. Experiment 1994



Figura 116

Uscarea pe gard a cânepii de vară. La mijloc, între *mănuși*, se observă o *mănușă* de culoare mai închisă care aparține cânepii recoltate și netopite la timp. Experiment 1994.



Figura 117

În stânga, primele patru *mănuși* de cânepă topită și uscată sunt grupate în funcție de mărimea și grosimea plantelor la recoltare, cea ce corespunde mai târziu primei selecții calitative a fibrelor; în dreapta, ultimele trei *mănuși* sunt de cânepă uscată, netopită, grupate după același principiu. Experiment 1994



Figura 118

Detaliu primelor patru *mănuși* de cânepă din stânga figurii 117



Figura 119
Câneapă de vară pregătită pentru melițare.
Experiment 1994

Separarea totală a fibrei de partea lemnoasă

Prin procesul topirii plantelor de cânepă, pectinele de legătură dintre fibre și structura lemnoasă a tulpinii sunt dizolvate, ceea ce face posibilă eliberarea fibrei. Operațiunea de eliminare totală a părții lemnoase se făcea prin tragerea fibrei cu mâna de pe fiecare plantă, ori prin ruperea și separarea părții lemnoase a întregii *mănuși*.

Metoda de desprindere a fibrei cu mâna, a supraviețuit în Transilvania până în prima jumătate a secolului al XX-lea, când încă s-a mai folosit la extragerea fibrelor groase de pe plantele robuste (*hăldani*), fibre care se foloseau direct la împletitul funiilor. Cronologic, fără îndoială aceasta trebuie să fi fost prima metodă de obținere a fibrelor liberiene. De remarcat este faptul că s-a consemnat practicarea aceleiași metode, în jurul anilor 1945, în Alsacia și alte zone din Franța, țările Flamande, Elveția și Spania.⁹⁹ Un proces asemănător de extragere a fibrelor de cânepă s-a practicat și încă se mai întâlnește și în Asia.¹⁰⁰ Fibrele extrase prin această metodă sunt rigide, grupate în mănunchiuri în aceiași formație cum se găsesc așezate pe tulpină.

Extragerea fibrelor prin ruperea unui mănunchi de tulpini lemnoase avea avantajul de a fi făcut mai repede prin comparație cu metoda de tragere a fibrei de pe o singură plantă. În același timp fibrele se înmuiau și se separau parțial unele de altele, devenind mai moi. Pentru eficiența acestei operațiuni era importantă uscarea perfectă a *mănușilor* de cânepă și ruperea tulpinilor când temperatura atmosferică este ridicată și umiditatea relativă scăzută. Înaintea inventării meliței, fapt consemnat abia în Evul Mediu,¹⁰¹ separarea fibrei de puzderie era mult mai înceată și necesita existența unui instrumentar care prin lovire să rupă partea lemnoasă a plantei. Un obiect sculptat dintr-o singură bucată de lemn, numit *năbonic*, în forma unui cuțit cu mânerul și cu lama puțin arcuite pe porțiunea laterală, existent în colecția muzeului din Dalboșeț, Caraș-Severin,¹⁰² prezintă o asemănare uluitoare cu unul dintre instrumentele folosite la extragerea fibrei de in, în perioada neolitică, în Elveția (figura 120).¹⁰³ *Năbonicul* se pare că s-a folosit până în secolul al XX-lea la ruperea cânepii pe *proțap*.¹⁰⁴



Figura 120

Năbonic folosit la ruperea tulpinilor de cânepă. Dimensiuni 67 x 6½ x 3 cm. Instrument colecționat de prof. Ana Mihailo, în prezent în colecția muzeului din Dalboșeț, Caraș-Severin

99. G. Schaefer, "Hemp" în *Ciba Review*, no. 49, pg. 17-84.

100. În Asia, fibrele de cânepă, *ramie* și *banana*, extrase prin această metodă sunt de o mare finețe. Nu se torc, ci se pun în filament continu prin înnodarea capetelor fibrelor, sau prin inserția terminației fibrei în despicătura următoarei fibre și stabilizarea conexiunii prin torsionarea porțiunii respective. Aceste fire se folosesc la țeserea unor materiale textile din care se croiesc piese vestimentare. Țesătura este fină dar rigidă.

101. G. Schaefer, "Hemp" în *Ciba Review*, no. 49, pg. 17-84.

102. Exponat colectat sub îndrumarea prof. Ana Mihailo.

103. H. Barber, *Prehistoric Textiles*, pg. 14.

104. Femeia care executa procesul de separare al puzderiei de fibră, imobiliza *mănușa* de cânepă pe *proțap* cu o mână și cu cealaltă mână ținea *năbonicul* cu care lovea *mănușa*.



Figura 121
Meliță dublă. Lungime 310 cm și înălțime 80 cm. Dimensiunile limbii din stânga imaginii sunt 87 x 13 x 2 cm, iar 100 x 13 x 2 cm. Hărțăgani, Hunedoara. Sfârșitul secolului al XIX-lea



Figura 123
Meliță cu trei picioare. Lungime 142 cm și înălțime 60 cm. Dimensiunile limbii 76 x 13 x 3 cm. Sohodol, Lelese. Posibil secolul al XIX-lea



Figura 122
Meliță cu două picioare. Lungimea 90 cm și înălțimea 85 cm. Dimensiunile limbii 90 x 12 x 2 cm.
Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Cronologic, acestor două metode de extragere a fibrelor i-a urmat melițatul cu *melița*, numită în Transilvania și *sdrobitoriu*,¹⁰⁵ o unealtă făcută din lemn, având ca și componente principale structura orizontală de inserție și batere a cânepii și baza de susținere a acesteia. Partea principală, poziționată orizontal, era construită dintr-un șanț săpat într-o bucată de lemn (figura 122). *Limba meliței*, o piesă mobilă, confecționată din lemn, sub forma de lamă ascuțită doar pe partea inferioară și terminată la partea dreaptă cu mânerul ei, era conectată la terminația din partea stângă a șanțului, printr-un cui de lemn. Dimensiunea *limbii* corespundea celei a șanțului. Aceste două componente folosite în procesul melițării erau susținute de picioarele instrumentului care variau în număr de la o zona la alta și în funcție de tipul de meliță. Picioarele erau fixate în pământ sau mobile (figura 121-123). În Transilvania s-a folosit și melița dublă confecționată dintr-un singur lemn, cu care puteau lucra concomitent două femei (figura 121). Fiecare jumătate a acesteia era dispusă opus unei alteia și avea o structură similară meliții simple. Cuiele care fixau *limbile* erau poziționate la centrul lemnului, iar mânerurile *limbilor* la terminații.

Melițarea era mult ușurată dacă în prealabil tulpinile de cânepă se rupeau pe mai multe locuri cu mâna, peste genunchi, peste meliță (figura 124a), ori cu un instrument anume făcut, numit *melițoi*. *Melițoiul* era asemănător meliței, dar cu șanțul pentru inserția *limbii* mult mai larg. În Transilvania s-au întâlnit meliță și *melițoi* construite una în continuarea celeilalte, din aceeași bucată de lemn. Operațiunea de melițare presupunea trecerea *mănușii* de cânepă între *limbă* și șanțul meliței, ruperea părții lemnoase și eliberarea fibrei. Pentru a fi melițată *mănușa* se ținea în mâna stângă de una dintre capetele ei și se introducea printr-o mișcare de aruncare între șanț și *limba* meliței, în timp ce mâna dreaptă care ținea mânerul *limbii*, o ridica și cobora ritmic peste *mănușă* (figura 124b, c). Concomitent cu mișcarea sus-jos a *limbii* meliței, *mănușa* de cânepă era deplasată spre corpul celei care melița. După eliberarea fibrelor de pe prima jumătate a *mănușii*, aceasta se înfășura în jurul mâinii stângi și operațiunea de melițare se repeta pentru cealaltă jumătate a *mănușii* (figura 124d-f). Fibrele obținute se numeau *fuioare*. Partea lemnoasă rezultată din ruperea tulpinilor era *puzderia*, care se folosea ca și combustibil. După terminarea melițatului curățarea fuiorului de ultimele puzderii se făcea prin scuturarea lui cu mâna (figura 124g), cu fusul, ori prin trecerea fibrelor printr-o perie cu dinți groși și rari. În Transilvania s-a practicat și *claca* pentru călcatul cânepii, care se organiza la sfârșitul melițatului.¹⁰⁶



Figura 124a
Melițarea cânepii. Ruperea plantelor peste meliță.
Experiment 2005



Figura 124b
Melițarea primei părți a *mănușii* de cânepă.
Experiment 2005

105. Tudor Pamfile, *Industria casnică la români*, pg. 206.

106. *Fuioarele* erau călcate de către tinerii care erau invitați să joace peste ele în timpul *clăcii*. Gheorghe Iordache, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, pg. 208.



Figura 124c
Prima jumătate a *mănușii* este melițată

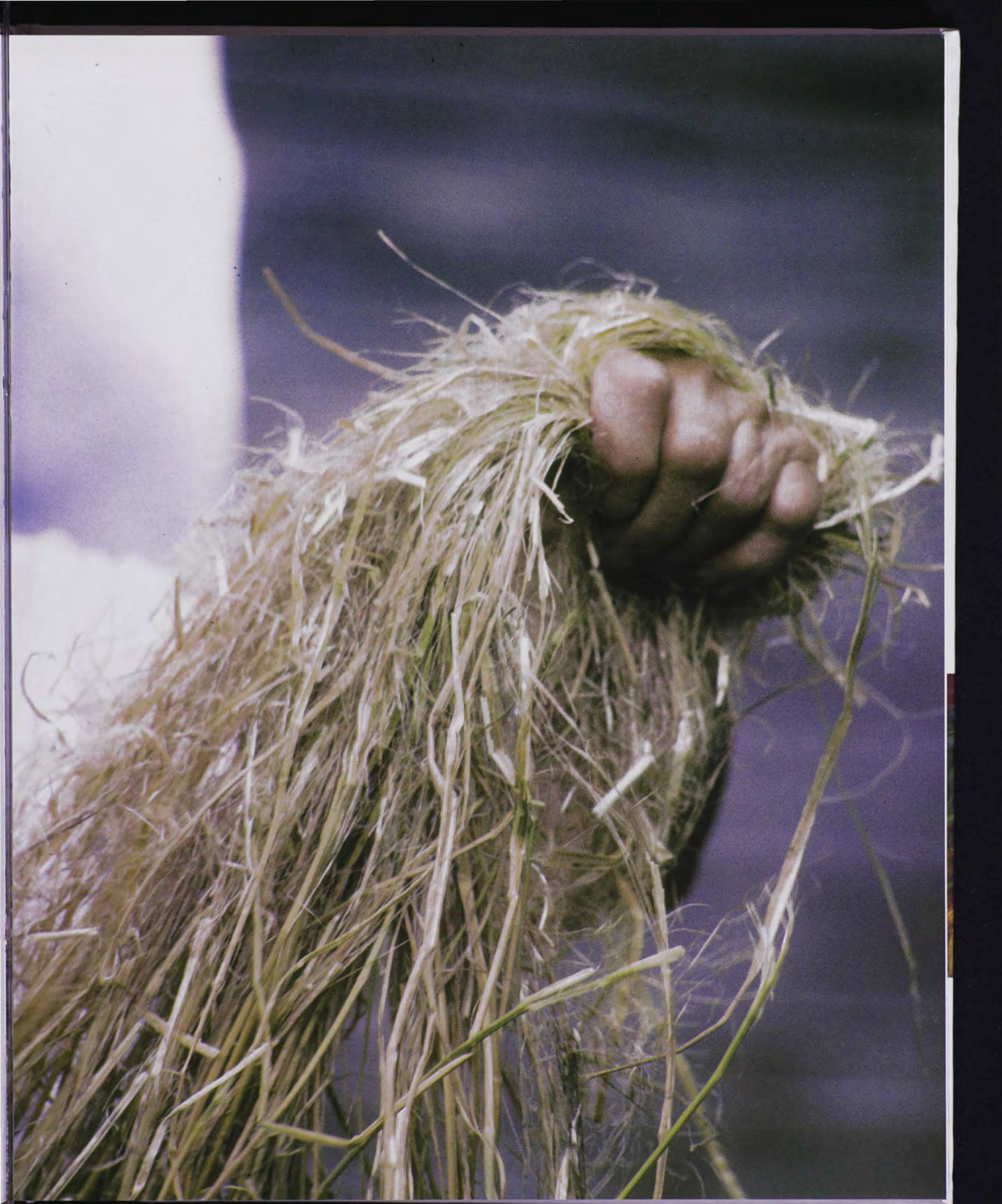




Figura 124e (stânga)
Melițarea celei de a doua jumătăți a *mănușii*

Figura 124f (dreapta)
Melițarea celei de a doua jumătăți a *mănușii*



Figura 124g (stânga)
Scuturarea *fuiorului* după melițare

Figura 124h (dreapta)
Pregătirea *fuiorului* melițat pentru păstrare până la pieptănare



Figura 124d (imaginea din pagina anterioară)
Învârtirea primei jumătăți a *mănușii* melițate în jurul mâinii



Figura 124i
Pregătirea *fuiorului* melițat pentru păstrare până la pieptănare

Pieptănatul cânepii

Pieptănatul cânepii era operațiunea prin care fibrele se pregăteau pentru tors desfăcându-se parțial din mănunchiurile în care erau reținute prin substanța pectinică, separându-se totodată firele pe categorii de grosimi și lungimi diferite. Se formau grupe ce aveau o destinație precisă în compoziția confecționării țesăturilor.

Simplitatea și forma arhaică a instrumentarului folosit în această operațiune demonstrează vechimea lui. Reminiscențe similare pieptenilor folosiți în Transilvania până la dispariția culturii cânepii în a doua jumătate a secolului al XX-lea, au fost găsite în excavările locurilor neolitice din Elveția.¹⁰⁷

Pentru pieptănatul cânepii se foloseau trei piepteni numiți în Transilvania *pieptănuți* (figura 125). Pieptănul principal, numit pentru conveniența explicativă "pieptănul numărul 1" (stânga figurii 125), era folosit pentru susținerea fuiorului pe parcursul operațiunii de pieptănare. Era făcut dintr-o bucată de lemn de aproximativ 50 x 30 x 4 cm având pe toată lățimea unuia dintre capete două rânduri de dinți din fier sau lemn, lungi de aproximativ 20 cm. Dinții erau fixați direct în lemnul masiv al pieptănului, la o distanță aproximativă de 2 cm unul față de altul, protejați și stabiliți la baza lor printr-o bară de metal (figura 126). Pieptenul se imobiliza la terminația liberă prin greutatea suprapuse acestuia, sau printr-un cui bătut în suprafața unde se dorea să fie așezat și ce era introdus într-un orificiu anume făcut în corpul de lemn al pieptănului. "Pieptănul numit numărul 2", mobil, era folosit la pieptănatul fuiorului încărcat pe pieptănul numărul 1. Acest pieptăne, mai mic decât pieptănul numărul 1, cu dimensiuni aproximative de 20 x 20 x 3 cm și o coadă lungă de 50 cm, avea corpul din lemn și dinții similari pieptănului numărul 1, ca formă, material și poziționare (figura 125, centru). Peria (numărul 3, dreapta figurii 125), era folosită la finisarea fuiorului obținut după pieptănarea cu pieptănul numărul 2. Peria avea dinți deși și scurți de 10-15 cm, fixați după o formă circulară cu diametrul de 15-20 cm la mijlocul unei bucăți de lemn cu o dimensiune aproximativă de 80 x 20 x 3 cm. La capetele lemnului, simetrice ca formă, avea sculptată câte o deschidere în care degetele mâinii stângi puteau intra și ține peria.

Din perierea fuiorului se obțineau trei categorii calitative de fibre bine definite în lungime și grosime:

Fuiorul, cea mai bună calitate, format din fibrele lungi și subțiri, folosite la torsul firelor pentru urzeala pânzei fine din care se făcea îmbrăcămintea de sărbătoare (figura 127, centru);

Urzeala, calitatea a doua, fibrele de lungime și grosime medie, folosite la torsul firelor de bătătură pentru pânza fină, sau pentru urzeală la pânza mai groasă care intra în confecționarea îmbrăcăminții de zi cu zi, sau a unor țesături de uz gospodăresc (figura 127 dreapta). Extragerea *urzelii* putea fi repetată, situație în care se obținea a doua, chiar a treia calitate de *urzeală*. Aceste categorii se puteau folosi la toarcerea firelor de bătătură cu care se țesea pânza de prima calitate, sau la țeserea pânzeturilor de calitate inferioară.

Câlții, erau fibrele scurte, de o grosime medie sau groasă, folosite la firele de bătătură ale pânzei de calitate inferioară, din care se confecționau țesături pentru uzul gospodăresc (figura 127, stânga).

Pentru obținerea celor trei categorii de fibre procesul pieptănării se desfășura astfel:

1. După ce pieptănul numărul 1 era imobilizat, fuiorul rezultat din melițarea unei *mănuși* se învârtea până la jumătate în jurul mâinii drepte, iar jumătatea rămasă liberă se peria prin dinții pieptănului (figura 128a, b). Astfel fibrele mai scurte ieșeau din *mănușă* și rămăneau agățate de pieptăne. Procesul continua până când în mână rămăneau numai fibrele lungi. *Mănușa* se înnodea la mijlocul jumătății procesate, pentru a reține fibrele lungi și pieptănatul continua cu cealaltă jumătate (figura 128c-e). Pentru o separare mai detaliată a fibrelor, ținute în mănunchi de către pectinele de

107. H. Barber, *Prehistoric Textiles*, pg. 14.

legătură, *fuiorul* obținut se pieptăna prin peria numărul 3 (figura 128f). Înnodarea *fuiorului* la mijloc prevenea încălcirea fibrelor. Se păstra astfel până la timpul torsului.

2. Fibrele încărcate pe pieptănul numărul 1 se pieptănau cu pieptănul numărul 2 până când nici o fibră nu se mai transfera de pe pieptănul 1 pe cel cu numărul 2 (figura 129a-c). Fibrele din ambii piepteni se scoteau și se grupau împreună cu partea periată la același capăt, care se ținea în mână. Jumătatea neprocesată se peria prin pieptănul numărul 1 (figura 128d, e). Pieptănarea se oprea când din mănunchiul ținut în mână, fibrele nu se mai transferau pe pieptăn. Fibrele rămase în mână constituiau *urzeala*, care pentru păstrare până la toarcere se înnoda la ambele terminații (figura 129g).

3. Fibrele scurte rămase în pieptănul numărul 1 constituiau *câlții* (figura 130a-c). După ce se scoteau din pieptăne, se scuturau de toată puzderia rămasă între fibre. Această operațiune se făcea cu un fus sau cu mâna liberă (figura 130c). *Câlții* se înnodau la un singur capăt și se păstrau astfel până la toarcere (figura 127, stânga).

În situația în care era necesară mai multă *urzeală*, încărcătura de *câlți* din pieptănul numărul 1 se lăsa în continuare între dinți și se repeta operațiunea de extragere a urzelii prin pieptănarea *câlților*. Cu fiecare repetare a operației *urzeala* obținută era mai scurtă.

O altă grupă de fibre erau *vologii* care se obțineau din plantele căzute la pământ și a căror fibră se înnegrea. *Vologii* se pieptănau separat de celelalte fibre și se foloseau la țesăturile de calitate inferioară.

Până la toarcere *fuioarele* se păstrau în cămară, agățate de grinzi, unde erau suficient aerisite și ferite de rozătoare.



Figura 127

Categorii de fibre separate după periere: *fuior*, cea mai bună calitate (centrul imaginii); *urzeală*, calitatea a doua (dreapta imaginii); *câlți*, calitatea a treia (stânga imaginii). Experiment 2005



Figura 125

Piepteni și perie pentru pieptănatul cânepii și extragerea părului din lână (pentru lână se foloseau primii doi piepteni din stânga imaginii). Lemn, metal și piele. De la stânga spre dreapta: pieptenul numărul 1, 50 x 40 x 4 cm; lungimea dinților 20cm. Pieptenul numărul 2, 20 x 20 x 3 cm; lungimea dinților 20 cm și a cozii 50 cm. Peria numărul 3, 60 x 15 x 4 cm; lungimea dinților 7 cm. Munții Apuseni, posibil secolul al XIX-lea



Figura 126

Detaliu din pieptănul numărul 1 din figura 125

Figura 128 a - f
(imaginile din pagina următoare)

Figura 128a (stânga sus)
Pieptănatul primei jumătăți a mănuii

Figura 128b (dreapta sus)
Prima jumătate a mănuii este pieptănată

Figura 128d (stânga centru)
Fuiorul înodat

Figura 128c (dreapta centru)
Înodarea părții pieptănată

Figura 128e (jos)
Pieptănatul celei de a doua jumătăți a mănuii

Figura 128f (jos)
Fuiorul se pieptăna prin peria numărul 3





Figura 129 a-c (stânga, dreapta sus, stânga centru)
Fibrele rămase în pieptănul numărul 1, în urma extragerii *fuiorului*, se pieptăneau cu pieptenele numărul 2

Figura 129d (centru dreapta)
Fibrele pieptănate din ambele perii se scot

Figura 129e, f (stânga, dreapta jos)
Jumătatea fibrelor nepieptănate se piaptănă prin pieptenul numărul 1

Figura 129g (dreapta sus)
Ambele capete ale *urzelii* se înnoadă

Figura 130a (centru stânga)
Scoaterea din pieptănele numărul 1

Figura 130b (centru dreapta)
Câlții



Figura 130c - stânga jos
Scărmănarea *câlților*. Pregătirea pentru tors

Figura 131- dreapta jos
Fibre de *vologi*



Torsul

Torsul cânepii dura aproape toată iarna și era o operațiune dificilă datorită asprimii și grosimii fibrei.¹⁰⁸ Când cantitatea de pânză necesară era mare și femeia responsabilă pentru producția textilă nu făcea față la tot necesarul de fire toarse, parte din tors era făcut de alte femei disponibile. Plata consta, aproape fără excepție, în produse alimentare cerealiere. De asemenea, pentru sporirea torsului exista obiceiul organizării clăcilor.¹⁰⁹

În cele mai multe regiuni ale Transilvaniei același instrumentar ca și la toarcerea lânii era folosit și la toarcerea cânepii. Pentru că fibra de cânepă este mai lungă decât cea de lână, caierul are o formă alungită, fiind legat pe jumătatea superioară a furcii, a cărei lungime era de cel puțin 150 cm. Tipurile de furci folosite în diferitele zone etnografice ale Transilvaniei la toarcerea cânepii variau de la furca simplă, care practic era un băț¹¹⁰ și ce se ținea sub braț sau între genunchi, până la furcile legate între podea și tavan, sau la furcile cu talpă (figura 44).¹¹¹ Această varietate denotă continua căutare pentru înlesnirea operațiunii torsului și sporirea productivității. Instrumentele de răsucire și depozitare, ale firului tors au fost similare celor folosite în toarcerea lânii.¹¹²

Caierul de cânepă se forma cu fibrele direcționate paralel cu lungimea furcii. Se lega la partea superioară, după care la fel ca la caierul de lână, se continua legarea spiralată până la bază (figura 132a, b).

Spre deosebire de lână, cânepa se torcea numai *răsucit*, într-o singură direcție, Z (figura 134). Aceasta asigura rezistența firelor la complexitatea operațiunilor de prelucrare specifice cânepii. Mișcările toarcerii firului și succesiunea lor erau similare toarcerii răsucite a lânii.¹¹³ Diferența consta în umezirea constantă a fibrelor cu saliva torcătoarei și chiar tragerea fibrelor din caier cu buzele (figura 133). În timpul torsului era apreciată buna pregătire a fibrelor care includea pieptănarea corectă și eliminarea totală a puzderiei. Cel mai greu se torceau *câlții* care aveau fibrele scurte și rigide. În oarecare măsură toarcerea putea fi facilitată prin aerarea lor prin cărmănarea cu mâna înaintea formării caierului.

Răsucirea a două fire de cânepă se făcea în situația când firele se foloseau ca urzeală pentru țesăturile cu față de bătătură din lână și pentru firele de ață folosită la cusut și la dantelă¹¹⁴ (figura 135). Direcția de răsucire era S și se desfășura după aceeași metodă și cu același instrumentar ca în procesul de răsucire al firelor de lână. Ață folosită la încrețirea cămășilor sau a poalelor era făcută prin răsucirea unui număr mare de fire, chiar până la șase. Pentru făcutul sforilor și al frânghiilor groase, folosite în muncile agricole, se răsuceau opt sau chiar mai multe fire împreună.¹¹⁵

Instrumentarul și metoda de rășchiere a firelor de cânepă toarse sunt similare cu cele folosite la firele de lână, ca de altfel și calculul necesarului firelor de urzeală (figura 136) și bătătură.

Jirebiile de cânepă se păstrau împletite, la fel ca și cele de lână sau în, evitându-se astfel încălcirea firelor (figura 137). Până la următoarea folosință depozitarea lor se făcea în locuri aerisite și ferite de rozătoare.

108. Spre deosebire de lână, fibrele de cânepă folosite în industria casnică nu au fost niciodată toarse la mașină.

109. Trăian Mirza, "Cântecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a munților Apuseni" în *Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-1970*, pg. 337-359.

110. A se vedea descrierea furcii la pg. 42.

111. Károly Kós, "Colecția de furci de tors a muzeului Etnografic al Transilvaniei", *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-70*, Cluj, pg. 185-218.

112. A se vedea toarcerii lânii la pg. 42.

113. Idem.

114. Ață de cânepă s-a folosit la făcutul dantelei în special în perioada de criză a celor două războaie mondiale.

115. În Transilvania sfoara era numită *funie* sau *streang*, iar frânghia groasă care se folosea în special la legatul încărcăturii pe car era numită *hurduzău*.



Figura 132a,b
Pregătirea caierului. Tripon Victoria, Hărțăgani, Hunedoara.
Demonstrație experiment 2005





Figura 134(stânga sus)
Fire toarse în direcția Z (fibre de
urzeală)



Figura 135 (dreapta sus)
Fire toarse în direcția Z și
răsucite în direcția S (fibre de
urzeală)



Figura 136 (centru)
Numărătoarea urzelii. Mănunchiul
de fire legat reprezintă o *păpușă*.
Fuior de cânepă nepârluit



Figura 137 (jos)
Jirebie împletită din fire toarse din
fibre de *câlți* de cânepă. Toarsă în
jurul anilor 1950 în satul Porcurea

Figura 133 (imaginea din pagina anterioară)
Torsul *câlților*. Tripon Victoria, Hărțăgani, Hunedoara. Demonstrație experiment 2005



Înmuierea și albirea firelor de cânepă

Fibrele de cânepă, ca de altfel toate fibrele liberiene, se caracterizează prin rigiditate și colorație naturală bej-gri. În cultura tradițională românească, idealul estetic al produsului textil finit țesut din cânepă, vizavi de culoare era albul pur, iar în ce privește textura, aceasta tindea spre o calitate comparabilă cu a fibrelor moi cum ar fi bumbacul sau mătasea. Pentru a dobândi aceste calități, se făcea înmuierea și albirea cânepii în două etape: *pârluirea* firelor înainte de țesere cu *leșie* și albirea pânzei după țesere prin expunere la soare și udare constantă.¹¹⁶

Pârluirea consta în tratarea înceată și constantă a firelor, pentru câteva ore, cu *leșie*, o soluție cu un pH alcalin, progresiv de la 8-9 la 13-14, obținută din cenușă de o proveniență specifică, diluată cu apă la o temperatură controlată. Cenușa pentru *pârluit* se acumula în timp de la lemnele de prun sau fag arse pentru focul zilnic. Nu se folosea cenușa de la lemnele de nuc, salcâm, sau gorun, care era acidă și distrugea fibrele în timp.

Pârluirea se practica după toarcere pentru majoritatea categoriilor de fire, excepție făcând firele de cânepă folosite ca urzeală la țesăturile cu fața de bătătură din lână, unde concentrația urzelii era rară, astfel rigiditatea firelor nu împiedica țeserea. Nu se pârluiau nici firele folosite la țeserea pânzei de calitate inferioară, folosită la confecționarea sacilor, a *cenușerelor*, sau a altor obiecte folosite în muncile gospodărești, țesătură cu o concentrație a urzelii de asemenea rară. Tot prin procesul *pârluirii* se spălau periodic toate țesăturile albe din fibre celulozice, (niciodată cele de natură proteică).¹¹⁷ Pentru o albire uniformă, materialele textile trebuiau să fie înmuiate în apă înaintea *pârluirii*.



Figura 138a, b

Pârlău făcut din scoarță de tei. Înălțime 61 cm și diametrul 59 cm. Sohodol, comuna Lelese, Hunedara. Începutul secolului al XX-lea

Figura 139a

Așezarea *pârlăului*; *troaca* pentru colectatul *leșiei* și căldarea pentru încălzirea apei și a *leșiei*. Înălțimea *pârlăului* 80 cm și diametrul 52 cm

116. A se vedea albitul pânzei, pg. 130.

117. Procesul *pârluirii* îmbrăcăminții și a lenjeriei de pat era o activitate intensă, săptămânală.



Figura 139b
Așezarea stratului de paie la baza pârlăului



Figura 139c
Așezarea straturilor de țesături și jirebii alternate cu cenușă



Figura 139d
La terminația superioară a pârlăului, cenușerul susține stratul de cenușă și apa turnată peste acesta

Recipientul folosit la operațiunea pârluirii, numit *pârlău*, era făcut din coajă sau trunchi de lemn (figura 138a, b, 139a). Avea o formă cilindrică și era deschis la ambele capete. În fiecare gospodărie se găseau cel puțin un *pârlău* mare și unul mic. În lipsa *pârlăului*, operațiunea se putea face într-un ciubăr fără fund. *Pârlăul* găsit în timpul cercetărilor la gospodăria familiei Săvu din Hărtăgani, Hunedoara, folosit în prima jumătate a secolului al XX-lea, este făcut dintr-un trunchi de salcie, cu o înălțime de 100 cm, diametrul de 50 cm și o grosime a pereților de 3-5 cm (figura 139a).

Pentru *pârluire*, recipientul era așezat pe *căproi*¹¹⁸ sau pe ori ce alt suport care susținea câteva scânduri așezate cu puțin spațiu între ele, ca să permită scurgerea leșiei. Totodată acestea creau suportul necesar pentru susținerea materialului *pârluit* (figura 139a, b). Sub *căproi* era așezat un *troc*¹¹⁹ în care se aduna *leșia* scursă din *pârlău* (figura 139e). Separat, deasupra focului era pregătit un vas mare, în care se fierbea sau încălzea apa necesară pârluirii (figura 139a).

Pentru succesul *pârluirii*, așezarea corectă a straturilor de materiale textile în *pârlău* era esențială. La baza *pârlăului* se puneau un strat de paie după care se așezau straturi succesive de jirebii sau țesături și cenușă (figura 139b, c). Materialul textil trebuia așezat compact, astfel încât apa turnată peste straturi să se scurgă egal și cât mai încet. Crearea spațiilor libere pe unde lichidul se putea scurge, ducea la expunerea exclusivă a materialului din acea porțiune, pătându-l printr-o albire intensă.

Pârlăul se umplea până la aproximativ 20 cm de terminația superioară, unde materialele se acopereau cu un *cenușer*¹²⁰ peste care era pus un strat gros de aproximativ 10 cm, de cenușă. Capetele *cenușerului* se foloseau în crearea unei adâncituri susținută de marginile *pârlăului*, spațiu ce reținea temporar apa turnată peste cenușă (figura 139d).

Pârluitul se începea prin înmuierea cenușii din stratul gros depozitat pe *cenușer*, turnând deasupra ei o găleată de apă fierbinte (aproximativ 10 litrii). După scurgerea înceată a apei fierbinți, se turna o a doua găleată de apă, la o temperatură mai joasă, în jur de 80-90° C. Apa care trecea printre fuioare sau țesături înmuia cenușa de la suprafață și din multiplele straturi așezate în *pârlău*, scurgându-se în final printre scânduri în *troc*ul de la bază. Aceasta era *leșia*, care se colecta și se reîncălzea la o temperatură de 80-90 °C, după care se turna din nou în *pârlău* (figura 139e, f). Procesul de încălzire al apei, de turnare în *pârlău*, de scurgere în *troc* și de colectare a ei, se repeta timp de două-trei ori. În final se turna din nou o găleată de apă fierbinte, după care *pârlăul* cu tot conținutul se lăsa nemișcat pentru cel puțin două ore, sau chiar peste noapte, până a doua zi.

După răcirea completă a conținutului *pârlăului*, *cenușerul* cu cenușa de la suprafață se înlătura (figura 139g), iar jirebile sau țesăturile se storceau de leșie și se limpezeau în apă curgătoare. Pentru eliminarea totală a leșiei și aducerea lor la un punct neutru al pH-lui, jirebiile și țesăturile se frecau în mâini și se băteau cu *maiul* peste o piatră, în mijlocul apei curgătoare (figura 139i, j).

Uscarea *pârluielii* se făcea în plin soare, ceea ce albea și mai mult cânepa (figura 139k). Dacă *pârluitul* se făcea iarna, obiectele *pârluite* se lăsau în ger, la soare, acesta având o influență pozitivă asupra albirii.

Jirebiile de cânepă se *pârluiau* de două sau chiar de trei ori pentru a le albi și înmuia cât mai mult. Numărul *pârluielilor* era cu atât mai mare cu cât jirebiile erau făcute din fire de calitate superioară, destinate pânzei de cea mai bună calitate. Acest proces se putea repeta imediat după prima *pârluire*, sau după uscarea jirebiilor. A doua, sau a treia *pârluire* erau similare primei, cu excepția eliminării straturilor intermediare de cenușă. Singurul strat consistent era așezat peste *cenușer*.

Diferența de culoare între cânepa *nepârluită* și cea *pârluită* în repetate rânduri era remarcabilă (figura 139l).

118. *Căproiul* era un suport de fier, constând dintr-o bandă circulară susținută de trei sau patru picioare înalte de aproximativ 30-40 cm. În principal era folosit, și încă se mai folosește, la susținerea vaselor sub care se făcea focul.

119. *Troc*ul era un recipient sculptat dintr-o singură bucată de lemn de salcie.

120. *Cenușerul* era o țesătură cu o dimensiune aproximativă de 100x100 cm, făcut din pânză de calitate inferioară. Putea fi țesut din *vologi*, în două ite. Era folosit ca suport pentru ultimul strat de cenușă așezat deasupra *pârluielii*.



Figura 139e (stânga sus)
Colectarea leșiei din *trosc*

Figura 139f (dreapta sus)
Leșia se adăuga apei din căldare și se reîncălzea

Figura 139g (stânga jos)
Ridicarea *cenușerului* după încheierea *pârluirii*

Figura 139h (dreapta jos)
Scurgerea *pârluielii* în coș de nuiele, înainte de clătirea în apă curgătoare





Figura 139i, j
Clătirea jirebiilor prin frecare în mâini, limpezirea lor în apă curgătoare și batere cu maiul



Figura 139k
Uscarea *pârluielii* în soare. De la stânga la dreapta: cămașă lungă de bumbac din pânză de *cinari* (partea superioară) și pânză de cânepă (poalele); jirebie din *fuior* de cânepă la a doua *pârluire*, produs în jurul anilor 1950, la Hărțăgani, Hunedoara și probabil tors la Porcurea (sat învecinat); cămașă scurtă din pânză de fir gros de bumbac (partea superioară) și pânză de cânepă (terminația inferioară) din Fărășești, Timiș, începutul secolului al XX-lea

Figura 139l (imaginea de pe pagina următoare)
Fuior de cânepă înainte de *pârluire* (sus) și după *pârluire* (jos). La *fuiorul pârluit* se observă culoarea alb-gălbuie, luminoasă și înmuierea fibrei



Vopsitul cânepii

Literatura de specialitate referitoare la vopsirea cânepii în Transilvania este săracă. Pentru studiul acestui subiect s-au putut lua în considerație datele de teren, rețetarul prezentat de Panfile, Lupescu,¹²¹ Gorovei și Valeriu Butură și experimentele de laborator.

Prin natura lor, fibrele celulozice, se vopsesc mai greu decât fibrele proteice. Cu ușurință pot fi aplicați coloranții naturali direcți¹²² și coloranții de tip *vat*.¹²³ Vopsirea fibrelor celulozice a căror culoare se fixează prin mordanți, este posibilă, dar procedeul este lung, presupunând pregătirea fibrei în mai multe etape. De-a lungul istoriei, unele culturi ca cele ale Indiei, Turciei sau altele din Asia, au perfecționat metode elaborate de vopsire a fibrelor de natură celulozică.¹²⁴ Spațiului transilvănean, ca de altfel al întregii arii a României, îi este caracteristică folosirea materialului din cânepă și în variațiile naturale ale albului, un suport excepțional pentru coloristica brodată cu lână și începând cu secolul al XX-lea, cu bumbac și mătase. Singurele culori ale firelor de cânepă, vopsite tradițional, care le-am identificat până în prezent în Transilvania, au fost galbenul și negrul. Galbenul vopsit cu *gălițoi* (sulfat de fier), are o nuanță galben-ocru (figura 140a, b).



Figura 140 a (sus)
Cânepă (*urzeală*), vopsită galben-ocru cu *gălițoi*.
Material colecționat din Curtea, Timiș
Figura 140 b (jos)
Detaliu din figura 140 a



Figura 141
Fire de cânepă folosite la cusut și pânză de cânepă
vopsite negru. Fragment de *ceapșă*. Bătrâna, zona
Pădurenilor, prima jumătate a secolului al XX-lea

121. Lucrarea lui Tudor Pamfile și Mihai Lupescu, publicată în 1914, *Cromatica poporului român*, include numai două rețete de vopsit materialele textile din Transilvania, restul fiind culese din Moldova și sudul României. Totuși având în considerare similitudinea materialelor și a metodelor de prelucrare a acestora, precum și unitatea culturală și geo-climaterică existentă pe teritoriul României am considerat această lucrare unică, esențială.

122. Coloranții direcți se caracterizează prin aplicarea fără mordant.

123. Coloranții *vat*, insolubili, prin reducere cu hidrosulfat de sodiu formează compuși solubili în soluție alcalină. Prin introducerea fibrelor celulozice în baia de natură alcalină, acestea absorb colorantul redus, care în contact cu aerul se oxidează, transformându-se din nou în compusul original, fiind fixat în fibră, insolubil. Exemplul clasic al acestui tip de colorant este indigoul.

124. Vopsirea cânepii în diferite culori folosind o gamă largă de coloranți vegetali se practică azi cu precădere în Japonia. Vopsirea fibrelor celulozice, în special a bumbacului, folosind coloranți vegetali a fost perfectată și folosită în India, Indonezia și Turcia. H. Hofenk-de Graff include în lucrarea *Naturale Dyestuffs for textile materials* o rețetă de vopsire a bumbacului în roșu cu *Rubia Tinctorum L.*, practică în Turcia, în secolul al XVIII-lea, având douăzeci și două de operațiuni succesive. Tot efortul era pentru atingerea intensității culorii egale cu a celei obținute pe lână sau mătase.

Aceiași culoare am întâlnit-o în multe arii ale Transilvaniei printre care munții Apuseni (Bulzeștiul de jos, Râșculița), munții Metaliferi (Hărțăgani, Porcurea, Săliște), munții Poiana Ruscă (multiple sate din zona Pădurenilor) și în Banat (Zona Fagetului). Vopsirea se făcea după un procedeu similar metodei pârliirii, în care culoarea dizolvată în apă era amestecată cu *leșia* fierbinte și turnată în repetare rânduri peste jirebiile de cânepă. Negrul se vopsea cu scoarța de arin și *gălițoi* cu mai puțin succes decât culoarea galbenă (figura 141).

În 1996-97 am experimentat vopsirea cânepii și a inului în laborator cu o varietate de coloranți de natură vegetală direcți, *vat* și prin tratarea fibrelor cu mordant (figura 142). Experimentul a demonstrat accepția culorii la un nivel cromatic satisfăcător. Rezistența culorii la spălare și lumină pe fibrele celulozice a fost considerată egală cu cea a firelor proteice. Intensitatea culorii a fost mai scăzută (exceptând culoarea albastră vopsită cu indigou), prin comparație cu cea vopsită într-o proporție egală pe fibrele de natură proteică.¹²⁵

Țesutul

Pregătirea urzelii și țesutului cânepii se desfășurau cu instrumentarul și după aceleași metode folosite în prelucrarea lânii. Existau particularități specifice țeserii cânepii ca urmare a caracteristicilor acesteia. Datorită aspririi terminațiilor fibrelor care formau firul, se producea scâmoșeala în urma mișcării firelor urzelii, fapt ce îngreuna alegerea rostului și ducea la ruperea firelor. Împotriva acestui efect femeile practicau *mânjirea* prin care tratau firele de urzeală cu *mânjeală*, o fiertură de tărațe de grâu și apă, din care rezulta o pastă lipicioasă. Acesta se aplica pe fire cu o perie de rădăcină, începând de la partea frontală a urzelii spre sulul din spatele războiului. Pentru o mai mare eficiență a acestui proces și pentru mișcarea liberă a firelor, se prefera țeserea cânepii pe războiul lung de aproximativ 250 cm. O lungime a urzelii tratată cu *mânjeală*, din spatele itelor până la sulul urzelii, se numea o *mânjeală*. Acesta era un termen transformat în unitate de măsură, adesea folosit în relație cu lungimea țesută într-o anumită perioadă de timp. Altă metodă de tratare a firelor împotriva efectului înăsprii și scâmoșelii era ridicarea temperaturii sub fibre, prin plasarea unei surse de căldură (jăratec) și udarea periodică a urzelii.

Firele de bătătură din cânepă, la fel ca și cele din lână, se țesau continuu, fără noduri, prin simpla suprapunere a terminațiilor pe același rost. Țesătura rezultată avea o suprafață echilibrată, fără asperități.

125. Pentru experiment s-au folosit trei grupe de fire de cânepă: *nepârliuite*, de culoare galben-cenușiu, pârliuite o singură dată, de o culoare alb-gălbui și fire *pârliuite* de două ori, de culoare albă. Pentru culoarea albastră s-au folosit și mostre de pânză de cânepă produse în industria casnică, nealbită și albită. Mostrele de in albit produse în Statele Unite, țesute industrial, au avut suprafața nefinisată chimic. Mostrele folosite pentru coloranții care au necesitat mordant au fost tratate pentru câteva ore cu tanin, apoi cu sulfat dublu de aluminiu și potasiu și carbonat de sodiu. Pentru culoarea roșie/roz din grupa coloranților direcți, am folosit *safflower*, petalele florii de *Cartamus tinctorius* L., în proporție de 100% și 300 %. Culoarea galben-oranj s-a obținut din coaja fructului de rodie, *Punica Granatum* L. 300 %. Cu aceeași concentrație, tratată după vopsire cu sulfat de fier, s-a obținut culoarea maro-verzui. Din coloranții de tip *vat*, pentru variate intensități ale culorii albastre am folosit vopsiri succesive în baie de indigou, *Indigofera tinctoria* L. Din grupa coloranților care necesită mordanți pentru fixarea pe fibră, s-a folosit pentru culoarea roșie rădăcină de roibă, *Rubia tinctorum* L., 300% și 1100%. O parte din mostrele vopsite cu roibă au fost tratate după vopsire cu sulfat de fier. Pentru culoarea roșu/violet s-a folosit rădăcină de alcanet, *Alkanna tinctoria* L., iar pentru galben/ocru frunzele de henna, *Lawsonia Alba* Lam., ambele în proporție de 300%. O parte din mostrele vopsite cu henna au fost tratate cu sulfat de fier, rezultând culoarea maro închis, iar altele cu hidroxid de amoniu, rezultând culoarea ocru închis.



Figura 142

Fire de *fuior* din cânepă vopsite cu coloranți naturali. Experiment de laborator, 1996-97. Sus, cânepă vopsită cu coloranți de tip vat: indigo, *Indigofera tinctoria* L., scufundări succesive de la una la șase băi; pânză de cânepă nealbită și albită vopsită într-o singură baie de indigo; pânză nevopsită, referință. Centru, cânepă vopsită cu coloranți după tratarea firelor cu mordant (sulfat dublu de aluminiu și potasiu): roibă, *Rubia tinctorum* L. 300%; roibă 1100%; roibă și sulfat de fier; alkanet, *Alcanna tinctoria* L.; henna, *Lawsonia Alba*, Lam.; henna și sulfat de fier; henna și hidroxid de amoniu. Jos: cânepă vopsită cu coloranți vegetali direcți, de la stânga spre dreapta: *Cartamus tinctorius* L. în concentrație de 300% și 100%; rodie, *Punica Granatum* L. și rodie cu sulfat de fier

Albirea pânzei și a țesăturilor din cânepă

Partea cea mai importantă a finisării pânzei era înălbitul. Firele deja *pârluite* o dată sau de mai multe ori, în concordanță cu calitatea pânzei, își transformau culoarea din alb-cenușiu în alb-gălbui. Albirea după țesere transforma culoarea dobândită până atunci în alb asemănător cu albul bumbacului (figura 143).

Procesul albirii consta în decolorarea fibrei umede prin expunere la lumina și căldura solară. Pânza era desfășurată pe toată lungimea ei, pe iarbă, de preferință lângă o apă curgătoare în care se putea uda periodic (figura 144, 145a). Durata de albire depindea de intensitatea luminii soarelui, de temperatura și de frecvența udărilor, producându-se timp de cel puțin două săptămâni. Toate țesăturile de cânepă se albeau, excepție făcând cele de calitate inferioară cum ar fi pânza de saci sau *cenușerele*. Pânza folosită la costume se albea pe o singură parte. Prosoapele și pânza destinată confecționării lenjeriei de pat se albeau pe ambele fețe.



Figura 143

Pânză de cânepă, detaliu din terminația izmenelor, văzută pe față (albită) și dos (nealbită). La cusături se observă firul de cânepă *pârluit*, de culoare alb-galbui prin contrast cu albul pânzei rezultat din dubla albire (a firelor de urzeală și de bătătură *pârluite* și din albirea la soare a pânzei)



Figura 144 (stânga sus)

Albirea pânzei pe iarbă la soare. Primele două lungimi de pânză din stânga sunt țesătură simplă; ultima din dreapta este țesătură simplă de prosoape la care se observă motivele liniare colorate care marcau extremitățile fiecărui prosop. În prim plan este *donița* de lemn care se folosea la transportul apei

Figura 145a (dreapta sus)

După uscare pânza era adunată prin plierea pe cap



Figura 145b

După uscare pânza era adunată prin plierea pe cap



INUL

Istoric

Inul de cultură *Linum usitatissimum* L., considerat a fi derivat din forma sălbatică *Linum augustifolium* Huds.¹²⁶ este o plantă anuală care crește în regiunile cu climă temperată, preferând cerul înnorat, pământ bogat și multă umiditate (figura 146). Locul de origine al inului se consideră a fi între estul Mării Negre și poalele munților Caucaz, unde și în prezent mai crește sub forma sa sălbatică. Prin intensă absorbire a nutrienților inul sărăcește solul, putând fi cultivat pe același loc odată la șapte ani, fapt cunoscut încă din antichitate.¹²⁷ Țările europene nordice, cu locurile lor mlăștinoase și cerul acoperit au fost cele mai potrivite culturii inului. O excepție a fost Egiptul, care deși este un loc cu mult soare a avut secole la rând o înfloritoare cultură a inului, susținută prin abundența apei și a nutrienților proveniți din revărsările Nilului. Datorită sensibilității inului la condițiile climaterice se crede că în decursul istoriei a existat o discontinuitate a culturii acestei plante de la o arie geografică la alta și chiar în cadrul aceleiași zone. De-a lungul istoriei cultura inului s-a practicat în egală măsură atât pentru extragerea fibrelor textile cât și pentru semințele folosite la extragerea uleiului.

Începuturile folosirii fibrei de in în țesături au fost probabil în epoca de piatră. S-au găsit evidențe ale folosirii lui în estul Iranului înaintea mileniului 5 î.H. precum și în Elveția, Siria și Egipt, între milenii 5 și 3 î.H.¹²⁸ Primele folosințe ale inului pe teritoriul României le avem din perioada neolitică târzie prin descoperirea țesăturii de la Sucidava-Celei.¹²⁹

Dat fiind condițiile Transilvaniei din ultimele secole, incluzând clima, relieful deluros, insuficiența de apă, pământurile sărăcicioase și considerând necesitățile culturii de in este ușor de înțeles avantajul și câștigarea de teren a culturii cânepii în defavoarea inului. Faptul este confirmat de atenția prioritară care i se acordă cânepii în literatura de specialitate în documentele secolelor XVIII-XX. Este cunoscut efortul Mariei Theresa în secolul al XVIII-lea de a încuraja cultura inului pe teritoriul Austro-Ungariei. Au fost circulate chiar instrucțiuni scrise care cuprindeau sfaturi referitoare la cultivare, tors și alte operațiuni legate de producerea fibrelor de in, precum și distribuirea gratuită de semințe. Femeile își mai amintesc de tentativa cultivării acestei plante cu rezultate nesatisfăcătoare.¹³⁰

Chiar dacă evidențele parvenite până la noi nu ne confirmă cultura prioritară a inului în Transilvania (cel puțin în ultimele secole), ar fi greșit să afirmăm continuitatea acestei situații pe o durată istorică indefinită. Pentru clarificarea subiectului se vede necesitatea aprofundării cercetărilor arheologice și a interpretării corecte a datelor acumulate până în prezent.

Figura 146 (imaginea de pe pagina anterioară)

Inul la treisprezece săptămâni de la semănare. Cultură experimentală, Hărțăgani, 2000

126. H. Helbaek, "Notes on the Evolution and History of Linum", în *Kulm*, 1959.

127. G. Schaefer, "On the History of Flax Cultivation" în *Ciba Review*, 1945, pg. 173

128. H. Helbaek, "Notes on the Evolution and History of Linum", în *Kulm*, 1959.

129. Marin Nica, *Date despre descoperirea celei mai vechi țesături de pe teritoriul României, efectuată la Sucidava-Celei, din perioada de trecere de la epoca neolitică la epoca bronzului (2750-1150 î.e.n.)*, în "Studii și comunicări de istorie a civilizației populare din România", Vol. I, Sibiu, 1981.

130. Informațiile de teren culese în zona munților Metaliferi și culturile experimentale făcute în această zonă confirmă insuficiența condițiilor pentru cultivarea inului. Din plantele insuficient dezvoltate au putut fi extrase fibre scurte, de calitate inferioară.

Caracteristicile morfologice, chimice și mecanice ale inului

Inul cultivat este o plantă anuală care prezintă pe o tulpină dreaptă, frunze mici, în formă alungită și începând cu a doisprezecea săptămână după plantare, flori mici de culoare albastră (figura 146). Semințele dispuse în capsule încep să se formeze după a treisprezecea săptămână de la plantare (figura 151d) și se maturizează după aproximativ două săptămâni mai târziu.¹³¹

Înălțimea plantelor poate ajunge până la 100 cm, fiind în medie între 45 și 60 cm.¹³² Prin comparație cu cânepa, toate plantele dintr-o cultură de in se dezvoltă egal, fără să se facă diferențierea între plantele feminine și cele masculine.

Similar cânepii, fibrele de in sunt așezate în mănunchiuri pe lângă tulpină, reținute de pectinele de legătură între ele și între mănunchiurile de fibre și partea lemnoasă a tulpinii. Privită în secțiune longitudinală, fibra de in prezintă întreruperi noduroase, cele mai multe în formă de X, tipice fibrelor liberiene (figura 147). Fibra de in privită transversal evoluează în primele săptămâni de la forma alungită, cu lumenul larg și pereții subțiri, la forma poligonală, ce se accentuează la maturitate, cu pereții groși și lumenul rotund (figura 148-150). Diametrul fibrei este de 11-20 microni. Gradul de maturitate al fibrei la recoltare are importanță critică asupra fineții și culorii fibrei. Ca urmare, analiza caracteristicilor transversale ale fibrelor de in este esențială în înțelegerea particularităților tehnologice ale fibrei în relație cu cele etnologice!¹³³ Culoarea alb-gălbuie a fibrei de in variază spre gri, în funcție de stadiul de maturitate, topire și de procesul de albire.

Fibra inului este compusă din 76% celuloză, 9% apă, 1,0 cenușă, 10,5% lignină și substanțe pectinice și 3,5% extractive. Inul absoarbe umiditatea până la 12% din greutatea lui. Are o excelentă rezistență la mediu alcalin și o foarte redusă rezistență la mediul acid.

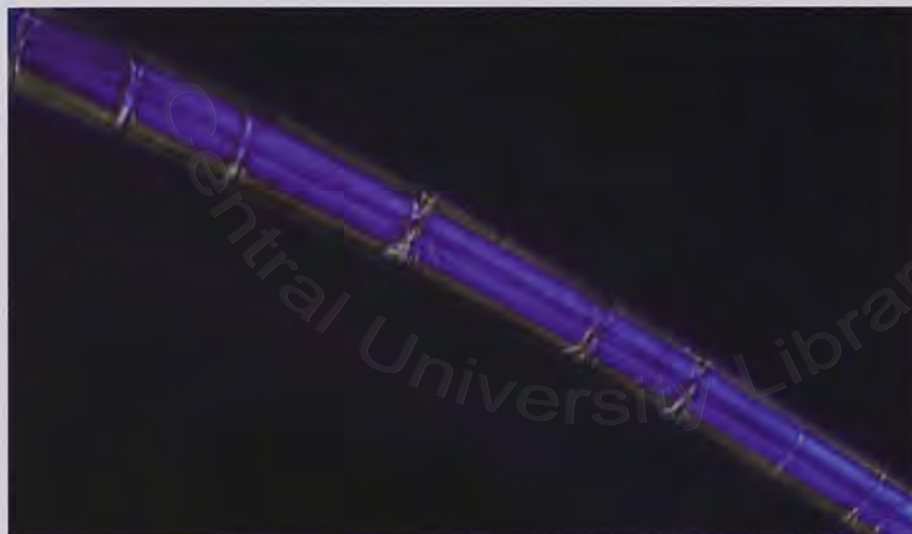


Figura 147
Secțiune longitudinală a fibrei
de in văzută microscopic la
400x

131. Condițiile de cultură și temperatură au o importanță majoră în evoluția plantei.

132. Din repetatele culturi experimentale ale inului în Hărtăgani am obținut plante cu o înălțime maximă de 90 cm în condițiile unor veri ploioase și de maximum 60 cm în vara anului 2000, caracterizată prin secetă și temperaturi extrem de ridicate.

133. Din cultura experimentală făcută în Hărtăgani în primăvara/vara anului 2000 au fost recoltate și analizate microscopic un număr de cincisprezece mostre de fibre, corespunzând etapelor de creștere și gradelor de maturitate consecutive a plantelor. Experimentul a confirmat transformări progresive esențiale în morfologia fibrei pe parcursul culturii. S-au observat diferențe și în cadrul aceleiași plante prin analiza bazei, centrului și a vârfului tulpinii.

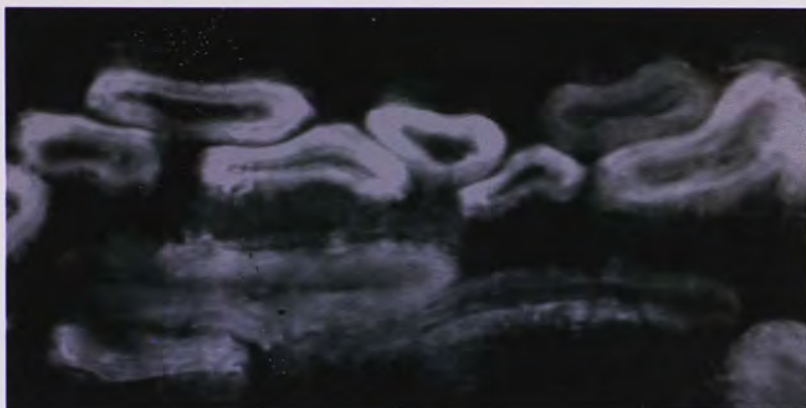


Figura 148
Secțiunea transversală a fibrei de in la 4 săptămâni de la plantare, văzută microscopic la 400x



Figura 149
Secțiunea transversală a fibrei de in la 9 săptămâni de la plantare, văzută microscopic la 400x

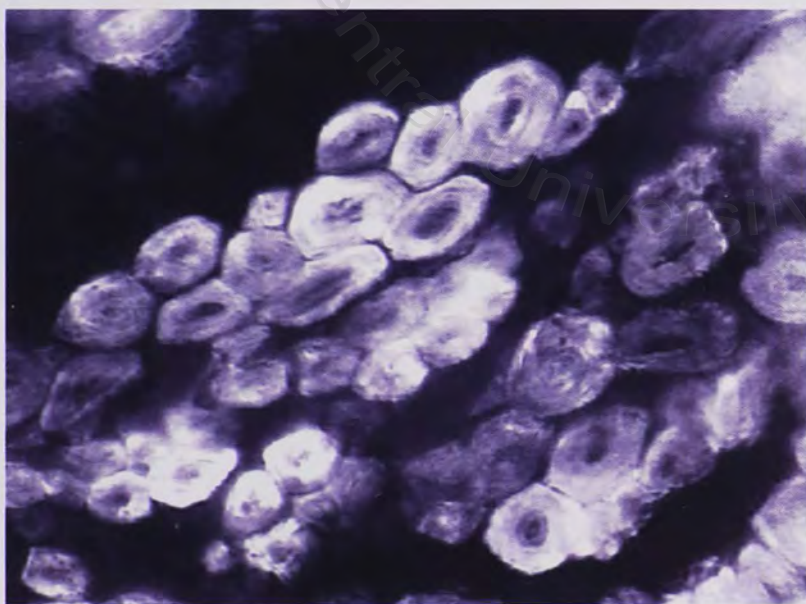


Figura 150
Secțiunea transversală a fibrei de in la 16 săptămâni de la plantare (la maturitate), văzută microscopic la 400x



Figura 151a*
Cultură de in la patru săptămâni de la semănare



Figura 151b*
Cultură de in la zece săptămâna de la semănare



Figura 151c*
Lan de in la doisprezece săptămâni de la cultivare



Figura 151d*
In după paisprezece săptămâni de la semănare



Figura 151e*
În după șaisprezece săptămâni de la
semănare



Figura 151f*
În la maturitate, după optsprezece săptămâni de la semănare

Tehnologia tradițională de obținere a firelor de in

Plantarea inului se făcea în aprilie, pe un teren bogat în nutrienți și bine aerisit, prelucrat prealabil prin arare și grăpare. Similar culturii cânepii, dintr-o semănare concentrată rezultau plante subțiri cu o fibră fină, mai puțin rezistentă. Plantele robuste cu fibra groasă și rezistentă proveneau din semănătura rară.

Metoda de recoltare a inului, similară celei folosite la cânepă, se făcea la maturitate¹³⁴ prin smulgerea plantelor cu rădăcină și gruparea lor în mănunchiuri, numite *mănuși*. Recoltarea tuturor plantelor de in dintr-o cultură se făcea în același timp. Următoarele etape tehnologice de extragere a fibrei, incluzând uscarea plantelor înainte de topire, topirea, uscarea după topire, separarea fibrelor de partea lemnoasă și pieptănarea, sunt similare celor ale cânepii. Nu există diferențe esențiale față de cânepă nici în celelalte etape premergătoare și executării țesutului.¹³⁵



Figura 152
În recoltat la optsprezece săptămâni după
semănare. Uscarea plantelor sub strașina
casei, înainte de topire

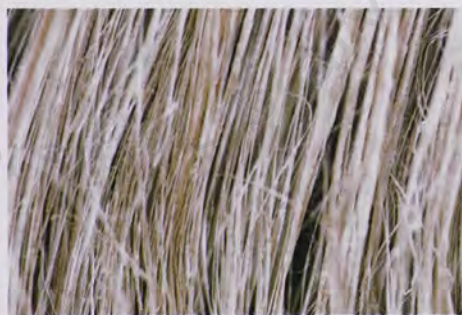


Figura 153
Fibre de in după pieptănare

134. Pentru obținerea fibrelor fine și de o culoare alb-gălbui curat, recoltarea inului se putea face înainte de maturitate.

135. A se vedea procesul tehnologic la cânepă la pg. 93.

* Experiment 2000.



STRUCTURILE TEXTILE ȚESUTE DIN LÂNĂ, CÂNEPĂ ȘI ÎN ÎN INDUSTRIA CASNICĂ DIN TRANSILVANIA

Structura textilă este efectul creat de îmbinarea firelor între ele după o anumită ordine prestabilită, repetată la secvențe egale. Complexitatea structurală a țesăturilor unei culturi umane care ocupă la un moment dat o anumită zonă geografică este direct legată de tipul de fibre textile existente local. Simplitatea relativă a structurilor textile țesute în Transilvania se explică prin calitățile lânii și a cânepii în mod special, care sunt fibre relativ groase. Dintre cele trei structuri bazice ale materialelor țesute, țesătura simplă, serjul și satinul, numai primele două cu variații ale acestora, s-au țesut tradițional în Transilvania. Structurile țesute *în bâte*, *cu scândura* și posibil și cea *cu table* au fost țesute până la începutul secolului al XX-lea. O oarecare complicare a structurilor textile s-a produs numai în prima jumătate a secolului al XX-lea, prin nevedirea firelor printr-un număr ridicat de ițe și prin folosirea *ațelor* sau a *fusceilor*. Procesul a fost încurajat de introducerea bumbacului ca și componentă în țesăturile industriei casnice,¹³⁶ dar a continuat să fie limitat de caracteristicile materialelor tradiționale locale care sau folosit în continuare, mai ales ca bătătură.

Clasificarea structurilor propusă se bazează pe terminologia tradițională a cărei majoritate reflectă tehnica de lucru sau tipul de război. Terminologia variază de la țesăturile făcute din lână la cele din cânepă și în.

STRUCTURILE TEXTILE ALE ȚESĂTURILOR DIN LÂNĂ

Structură cu un set de fire (urzeală), țesătură în bâte

Îmbinarea unui singur set de fire pe direcția urzelii, prin răsucirea firelor paralele între ele, dă structurii țesute *în bâte* aspectul unei împletituri, cu o elasticitate excesivă orientată pe direcția lățimii (figura 154a-c).

Aspectul de bază al acestei structuri era caracterizat prin aparența ușor oblică a răsucirilor dintre firele urzelii. Un motiv structural caracteristic țesutului *în bâte* cu urzeală circulară era linia de contact plasată pe lățimea țesăturii, la jumătatea lungimii urzelii. Aceasta marca începutul țesăturii de bază, dând direcția ușor diagonală a firelor răsucite și începutul țesăturii secundare care se producea prin transmiterea răsucirii celeilalte jumătăți a urzelii prin bâte. Jumătatea a doua a țesăturii se caracterizează prin direcționarea diagonalei firelor contrarie primei jumătăți a țesăturii (figura 154c). Structura terminațiilor se transforma în țesătură cu față de urzeală prin inserția câtorva rânduri de fire de bătătură care se fixau prin înnodarea terminațiilor între ele și care aveau rolul de a reține răsucirile tipice (figura 154c).

Figura 154a (imaginea din pagina anterioară)

Structură textilă țesută în *bâte* din lână Țurcană (*păr*), toarsă în direcția Z și răsucită în două în direcția S. 53 fire urzeală pe toată lățimea. Lungime brâu 300 cm, lățime 9 cm. Brâu din Cerișor, Hunedoara, prima jumătate a secolului al XX-lea

136. Trecerea la noua etapă a combinării materialelor tradiționale și a celor procurate din comerț a fost marcată de folosirea firelor subțiri de bumbac ca urzeală, atât pentru țesăturile cu bătătură de lână cât și a celor de cânepă și în. Întrucât era dificil de asigurat un echilibru între diametrul redus al firului de bumbac, tors la mașină și diametrul relativ mare al firelor de lână și cânepă, toarse manual, frecvent întâlneam nevedirea a două sau mai multe fire de urzeală într-un *ochi* al iței.



Figura 154b
Terminația brâului din figura 154a



Figura 154c
Mijlocul țesăturii din figura 154. Se observă
bățăturile la mijlocul țesăturii

La mijlocul unor brâuri se observă o suprafață de aproximativ 10 cm de țesătură simplă (cu bățatură) cu fața de urzeală. Acesta era punctul în care se începea răsucirea firelor, proces ușurat prin inserția câtorva fire de bățatură care stabilizează poziția urzelii (figura 154c).

Structură simplă cu două seturi de fire (urzeală și bățatură) Structurile simple țesute în două ițe

Aceste structuri sunt caracterizate prin echilibrul dat de succesiunea firelor de bățatură și urzeală în raport de unu la unu. Trecerea fiecărei bățături se produce peste și pe sub un fir de urzeală. Punctul de schimbare al rostului revine la cel inițial după inserția a două fire de bățatură. Variații ale acestui tip de structură sunt: cu suprafața de urzeală și bățatură egal vizibilă; împâslită; cu suprafața de urzeală; cu suprafața de bățatură numită *țesătură aleasă în degete* (*dește*); cu suprafața țesută în două ițe și bățatură suplimentară numită *țesătură aleasă peste fire*; și cu suprafața țesută în două ițe și bățatură suplimentară, împâslită numită *țesătură cu ciupi*.

Structură simplă cu suprafața de urzeală și bățatură egal vizibilă, țesătură în două ițe

Caracteristica acestui tip de structură este raportul de egalitate în expunerea urzelii și a bățaturii atât pe fața cât și pe dosul țesăturii. Traseul simplu al firului de bățatură peste și pe sub un fir de urzeală se alternează de la un rând la altul (figura 155). În general aceste structuri erau tipice pentru țesăturile simple cum ar fi pânura și pânza. În Transilvania era cunoscută folosirea lor și la unele țesături de lână sau cânepă cu motive colorate, ca de exemplu *lepedeele*, fețele de masă, prosoapele și păretarele. În cazul acestora, motivele colorate lineare, orientate orizontal pe direcția bățaturii, vertical pe direcția urzelii, sau motivele cadrilate rezultate din intersectarea celor două grupe de fire, reieșeau din alternarea firelor de urzeală sau bățatură diferit colorate.

Țeserea structurii cu față de urzeală și bățatură egal vizibile, realizată în două ițe, se putea face pe războiul vertical și pe cel orizontal cu ițe.

Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe, împâslită

Prin împâslire după țesere, terminațiile fibrelor ieșite din torsionarea firelor acopereau total sau parțial țesătura pe ambele suprafețe și în spațiile existente între firele de urzeală și cele de bățatură (figura 156). Astfel, aspectul structurii simple dispărea în favoarea suprafeței compacte, nețesute, cu fibrele de lână expuse fără o orientare precisă.

Pentru o împâslire reușită concentrația urzelii și a bățaturii la pânură era scăzută. Diametrul firului de bățatură era de aproximativ trei ori mai mare decât cel al bățaturii (figura 155). Urzeala se toarcea *răsucit*, din fibre lungi provenite de pe spatele animalului. Torsionarea ridicată asigura rezistența firului la tensionarea din timpul țeserii și stresul împâslirii. Bățatura era cea care dădea principalul de fibre pentru împâslire. Aceasta se torcea *îndrugat*, inegal, groasă și cu torsionări minime, din fibrele scurte și cât mai fine de pe burtă și gâtul oii. Amestecarea în firul de bățatură a fibrelor lungi cu a celor scurte cauza împâslirea inegală.

Structura simplă cu suprafața țesută în două ițe, împâslită a fost tipică pânurii, *ceryii* și *țolului*. Țeserea se putea face pe războiul orizontal cu ițe.



Figura 155

Structură textilă simplă, țesută în două ițe, înainte de împâslire la vâltoare. 4-5 urzele pe cm, toarse *răsucit* în direcția Z și 2-3 bățături pe cm, toarse *îndrugat* în direcția S. Lână Țurcană prelucrată după metoda tradițională. Detaliu de *țol*, reconstituire experimentală, 1998



Figura 156

Țesătura din figura 155, împâslită la duba familiei Popa din Bulzești de Jos, Hunedoara. Experiment, 1998

Structură simplă cu suprafața de urzeală

Caracteristic țeșăturilor cu față de urzeală este vizibilitatea exclusivă a urzelii pe suprafața țeșăturii, bătătura fiind total acoperită, văzându-se numai pe porțiunile laterale. Raportul între concentrația urzelii și cea a bătăturii este de aproximativ șase la unu. În Transilvania acest tip de structură era tipică brăcirelor și brăurilor și era țeșută fie cu *scândura* (figura 157), în războiul orizontal cu ițe, ori cu *table* (figura 158, 159).

Structură țeșută cu *scândura*

Este caracterizată prin inegalitatea creată de cele două grupe de fire de urzeală, o grupă trecută prin orificiile *scândurii*, urzeala mobilă și cea rigidă trecută prin spațiile dintre dinții *scândurii*. Datorită concentrării urzelii țeșătura rezultată este groasă, solidă, stabilă și reversibilă. Motivele liniare pot reieși din alternarea firelor de urzeală diferit colorate (figura 157). Bătătura, de o singură culoare, este vizibilă pe porțiunea laterală. Datorită dimensiunilor reduse ale *scândurii* lățimea țeșăturii rezultate este relativ îngustă, aceasta fiind controlată prin firul de bătătură. Acest tip de structură era tipică brăcirelor și brăurilor.



Figura 157

Țesătură cu față de urzeală executată cu *scândura* din lână Țurcană (*păr*). 9 fire urzeală pe 0.7mm lățime și 6 fire bătătură pe cm, ambele toarse în direcția Z și răsucite în trei în direcția S. Ochiul care susține brăciră atașat de partea superioară a catrinței. Detaliu din figura 264

Structură țesută cu *table*

Principala caracteristică a acestui tip de structură este direcția diagonală exagerată a urzelii care prin direcția de rotire a *tablelor* poate fi opusă la fiecare schimbare a rostului (figura 158, 159). Acest tip de structură era tipică brăcirelor, legătorilor numite *nojite*, (folosite la legarea diferitelor piese ale costumului) și posibil brăurilor.

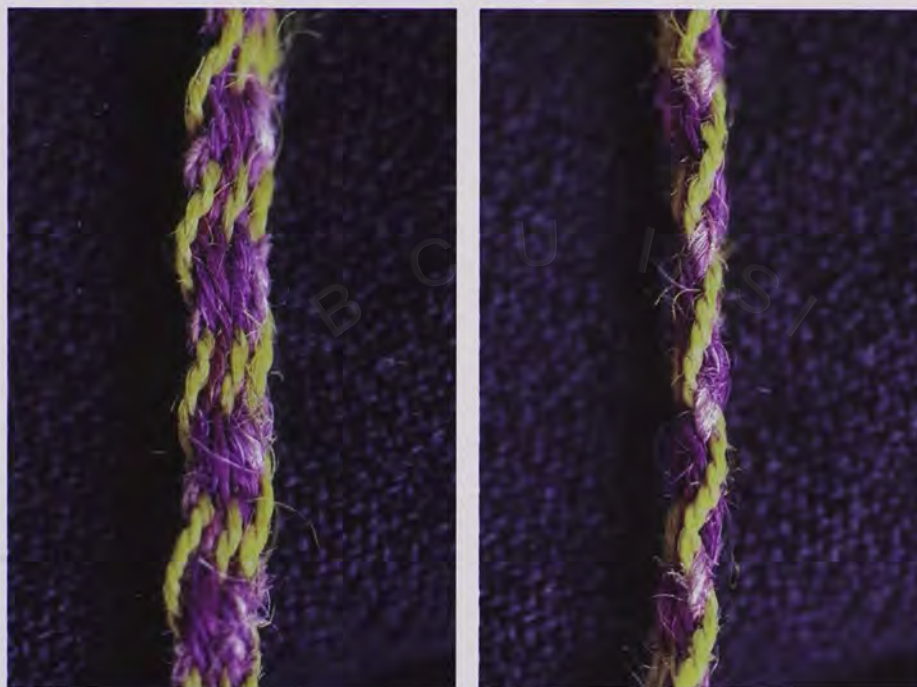


Figura 158 (stânga)

Structură textilă țesută în *table* din lână Țurcană (*păr*). 8 fire urzeală pe 0.7 cm lățime și 2 fire bățatură pe cm, ambele toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția S. Legătoare pentru catrință din figura 266. Vedere frontală. Munții Apuseni, sfârșitul secolului al XIX-lea

Figura 159 (dreapta)

Vedere laterală a țesăturii din figura 158

Structură simplă cu suprafață de bățatură

Țesătură aleasă în *degete* (*dește*)

Este posibil ca exemplul cel mai vechi al folosirii acestei tehnici de țesere să-l întâlnim nu în materialele textile ci în cel al împletiturilor din nuiiele. Friza continuă a gardurilor, realizate după o tehnică similară tapiseriei, mai împrejmuiește și azi gospodăriile și stănele din unele sate ale Transilvaniei (figura 161).

Structura textilă țesută cu fața de bățatură cunoscută sub denumirea de tehnică a tapiseriei a fost probabil cea dintâi din istoria omenirii care a permis țeserea motivelor figurative (figura 162). Caracteristicile principale ale acestei structuri sunt acoperirea totală a firelor de urzeală de către firele bățaturii și inserția firului bățaturii de o anumită culoare limitată la desenul propus, conectându-se sau nu cu celelalte două fire de bățatură, de culori diferite, la stânga/dreapta (figura 160a-h). Delimitarea motivelor țesute pe direcție verticală, paralele cu urzeala, se poate face prin mai multe procedee: printr-un spațiu deschis, când între două bățături învecinate nu există legătură, fiecare bățatură întorcându-se pe firul de urzeală înapoi, completând desenul.

Această tehnică de țesere este numită și chilim (figura 160a, b); prin țeserea alternativă a celor două bătăături diferite pe un fir de urzeală comun, aflat la extremitatea a două motive, definită ca țesere prin întrepătrundere (figura 160c, d); prin legătura simplă dintre două fire de bătătură care se intersectează între două fire de urzeală (figura 160e, f); prin legătura dublă dintre două fire de bătătură, intersectându-se între două fire de urzeală și creând o dublă legătură pe spatele țesăturii (figura 160g, h).¹³⁷ La acest tip de structură concentrația bătăturii este întotdeauna mai ridicată decât concentrația urzelii. Raportul dintre cele două seturi de fire este în medie de unu la zece.¹³⁸ Concentrația urzelii la țesăturile executate în această tehnică în industria casnică era în general de 2,5 urzeli pe cm și a bătăturii de 10-12 fire pe cm. În Transilvania, ca de fapt în întreaga Românie, structura țesăturilor cu față de bătătură este reversibilă, terminațiile firelor de bătătură fiind ascunse prin suprapunere (excluse fiind țesăturile cu legătură dublă).

Țeserea structurii cu față de bătătură s-a lucrat în Transilvania pe războiul orizontal, în două ițe. Cu siguranță că înaintea apariției acestui tip de război, această structură s-a țesut pe războiul vertical. Tehnica de țesere este numită țesut *ales*, sau *ales în degete*, termenul explicând alegerea urzelii și inserția bătăturii pe porțiuni alese în relație cu desenul urmărit. Rostul simplu, nevedit prin două ițe, se alegea prin călcarea alternativă a celor două ițe. Cu față de bătătură s-au țesut catrințele, brâie, lepedee și păretare, detalii din prosoape de culme precum și funduri de perini



Figura 161
Detaliu de gard împletit din nuiiele de salcie. Sibișel, Hunedoara 1999

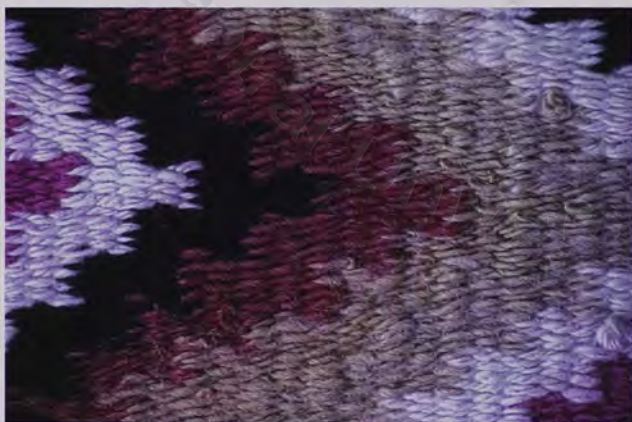


Figura 162
Structură simplă cu suprafața de bătătură, țesătură aleasă în degete (dește). Legăturile între firele de bătătură sunt făcute prin țeserea întrepătrunsă, alternativă a celor două bătăături pe un fir de urzeală comun, aflat la extremitatea ambelor motive. 2 fire urzeală de cânepă toarsă în direcția Z și răsucită în două S pe cm și 9 fire bătătură din lână Țurcană și bumbac toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția S. Detaliu de lepedeu din Hărtăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

137. Legătura dublă se poate țese numai pe spatele țesăturii.

138. Pentru comparație putem lua în considerație concentrația medie a urzelii la tapiseriile europene, din diferite perioade istorice: sec. XV 5-7; sec. XVI 6-8; sec. XVIII, 8-11. Concentrația firelor bătăturii se multiplică de aproximativ zece ori prin comparație cu concentrația urzelii. Extremele acestui raport pot fi urmărite și în Asia prin țeserea acestei structuri cu fire de mătase, la care urzeala și bătătura ajung la o concentrație impresionantă.

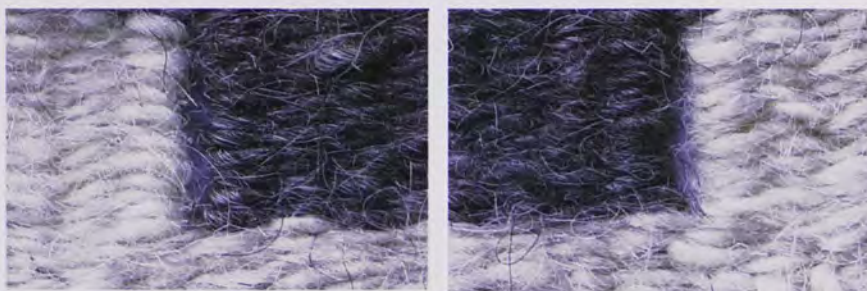


Figura 160a, b
Separarea liniei desenului prin spațiu deschis, chilim



Figura 160c, d
Legături întrepătrunse pe același fir de urzeală cu un număr diferit de fire de
bătătură (stânga imaginii cu două fire, dreapta cu un fir)



Figura 160e, f
Legătură simplă



Figura 160g, h
Legătură dublă

Figura 160a-h
Tehnici de țesere ale tapiseriei. Rândul din stânga, fața țesăturii și rândul din dreapta, dosul țesăturii. Țesătură cu trei fire de urzeală pe centimetru de bumbac procesat industrial și bătătura din lână Țurcană toarsă manual *îndrugat* în direcția S. Experiment 2003.

Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe și bățatură suplimentară, țesătură aleasă peste fire

Această țesătură are o structură bazică simplă, țesută în două ițe, cu fața de urzeală și bățatură egal vizibile, la care se adaugă un set de fire suplimentar, în direcția bățaturii. Acest set se folosește pentru crearea motivului, prin țeserea firelor între firele bazice de bățatură, flotând, peste și pe sub un anumit număr de fire de urzeală (figura 163a, b). Bățatura flotantă este discontinuă, urmărind numai porțiunea desenului, întorcându-se când atinge limitele exterioare ale motivului. Inserția se face prin alegerea rostului în *degete* la fel ca la structurile cu față de bățatură. Firul suplimentar se așează pe același rost cu bățatura de bază, la intervale egale, dar nu identice cu aceasta. Spațiul de pe verticală, dintre rândurile de bățatură suplimentară, depinde de grosimea acesteia și de efectul estetic urmărit. Acest tip de structură are o singură față și s-a folosit la țeserea păretarelor și a *lepedeelor*. S-a țesut în războiul orizontal cu ițe (se poate țese și în războiul vertical).



Figura 163a (stânga)

Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe și bățatură suplimentară, țesătură aleasă peste fire. Fața țesăturii. Structura de bază, de culoare neagră, este țesută în două ițe, din 11 fire de urzeală pe cm din bumbac tors în direcția Z și 10 bățături pe cm de lână Țurcană (*cănură*), toarse în direcția Z. Motivul este creat de bățatura suplimentară, țesută cu fire de lână colorată toarsă în direcția Z și răsucită în două în direcția S și bumbac alb tors în direcția Z, răsucit în două în direcția S și răsucit în cinci în direcția Z. Detaliu din figura 307



Figura 163b (dreapta)

Dosul țesăturii din figura 150a

Structură simplă țesută în două ițe și bățatură suplimentară, împâslită țesătură cu ciupi

Numele acestei structuri era dat de *ciupii*, terminațiile unor mănunchiuri de fibre lungi care rămâneau libere la suprafața țesăturii simple după ce mijlocul lor se țesea ca bățatură suplimentară, discontinuă (figura 164a, b). Rostul în care se insertau corespundea structurii bazice. Adăugarea *ciupilor* se făcea la spații relativ egale determinate de motivul dorit. Lungimea de inserție era relaționată lungimii fibrelor. *Ciupii* se alegeau de la animalele cu cea mai lungă fibră posibilă (până la aproximativ 40 cm), se spălau și se vopseau fără a se pieptăna. Structura bazică și tehnologia de prelucrare a acestei grupe textile este similară țesăturilor împâslite. Era tipică *cerșilor cu ciupi*¹³⁹ din munții Apuseni și zona Hațegului. Se țesea în războiul orizontal cu ițe.

139. În Hațeg erau numite *cerși cu perți*. Stoica, Petrescu, Bocșe, *Dicționar de artă populară*, pg. 256.



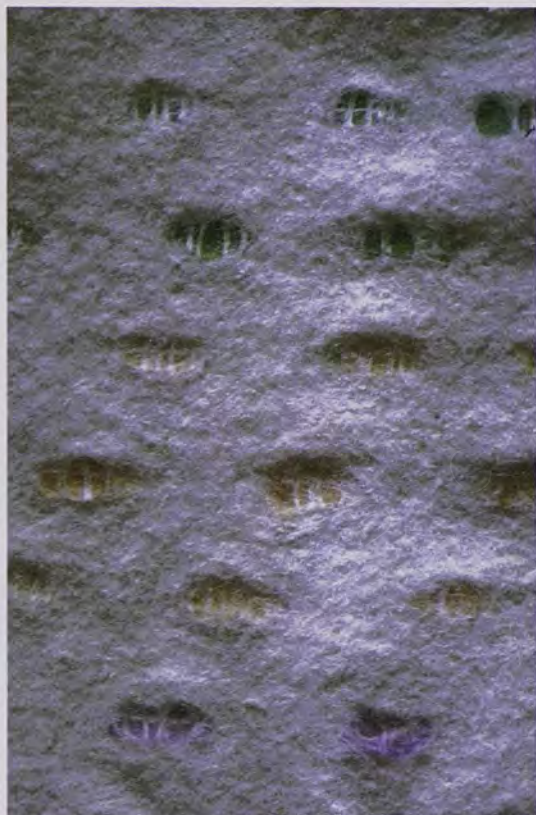


Figura 164b
Dosul țesăturii din figura 164a

Structură țesută în patru ițe

Țesătura în patru ițe este caracterizată prin apariția liniilor structurale diagonale într-o singură direcție, la stânga sau la dreapta, sau în direcții alternate. Flotarea fiecărei bătătură se produce peste sau pe sub cel puțin două fire de urzeală. Punctul de schimbare al rostului se produce în linie progresivă, diagonală. În funcție de ordinea călcării ițelor, direcția diagonalei poate fi continuă s-au întreruptă și direcționată în sensuri opuse. Variații ale acestui tip de structură sunt cu motiv diagonal; motiv diagonal, împâslite; motiv în formă de brăduți; motiv diamant; motiv romboidal; și cu motive rezultate din bătătură suplimentară.

Structură țesută în patru ițe cu motiv structural diagonal

Motivul țesăturii realizat în patru ițe, cu aspect diagonal, este caracterizat prin traversarea de la o latură la alta a diagonalei create de succesiunea flotărilor firelor de urzeală sau de bătătură (figura 165). Nevedirea firelor de urzeală în ordine prin cele patru ițe creează diagonala structurală continuă a țesăturii. Acest tip de țesătură s-a folosit la țeserea catrințelor, a lepedeelor, a straițelor și desagilor. S-a țesut în războiul orizontal cu ițe.

Structură țesută în patru ițe cu motiv structural diagonal, împâslită

Pe suprafața unei țesături bine împâslite structura diagonală este aproape invizibilă. Prin

Figura 164a (imaginea din pagina anterioară)

Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe și bătătură suplimentară, împâslită, țesătură cu ciupi. Lână Țurcană. Fața țesăturii, detaliu de cergă. Porcurea, Hunedoara. Prima jumătate a secolului al XX-lea

împâslirea acestui tip de structură se urmărește accentuarea grosimii și nu punerea în evidență a efectului structural. Grosimea materialului împâslit este superioară la țesătura în patru ițe comparându-se cu cea a țesăturii în două ițe. Astfel, acest tip de structură se folosea atât pentru pânura destinată confecționării îmbrăcăminții cât și pentru *cergi* și *țoluri* (figura 166).

Structură cu suprafața țesută în patru ițe cu motiv structural diagonal si bătătură suplimentară, împâslită, țesătură cu ciupi

Cergile cu ciupi s-au țesut și în patru ițe. Structura este asemănătoare celei țesute în 2 ițe cu bătătură suplimentară, împâslită, exceptând efectul diagonal caracteristic când este vizibil, fapt cauzat cel mai frecvent de folosirea excesivă a țesăturii (figura 167). Când țesătura împâslită este nefolosită singura diferență între aceasta și țesătura în două ițe împâslită este grosimea ei.

Motiv structural în formă de brăduți, sau os de pește

Orientarea desenului structural poate fi în direcție verticală sau orizontal, depinzând de combinația și ordinea călcării ițelor (figura 168). Structura în formă de brăduți s-a țesut în primul rând pentru piesele de costum și uneori pentru *lepedee* și păretare.

Motiv structural romboidal (punct de diamant), nevedit în coște sau nevedit în ochiuri

Structura romboidală derivă din cea în formă de brăduți, prin întreruperea și schimbarea direcției de călcare a ițelor. Efectul structural este creat de împreunarea și repetarea în mod egal pe toată suprafața țesăturii al unor romburi, efect accentuat în cazul prezenței a două culori contrastante (figura 169). Combinațiile de culori diferite, o culoare folosită pentru firele de urzeală și alta pentru firele de bătătură, definesc forma motivului structural romboidal, dând întregii suprafețe o vibrație specifică.

Țesături cu acest tip de structură s-au făcut pentru confecționarea fustelor purtate la începutul secolului al XX-lea și al pantalonilor bărbătești. Structura textilă cu motive romboidale s-a folosit și la țeserea catrințelor negre, a căror simplitate era marcată de desenul structural discret. Unele *lepedee* folosite zilnic la acoperirea paturilor au fost țesute de asemenea cu această structură. Pentru îmbogățirea efectului artistic al acestora un rol deosebit l-a avut cromatica firelor folosite.

La țeserea păretarelor și a *lepedeelor* s-a folosit și combinația dintre motivele în formă de brăduți și cele romboidale. Structura se realiza prin schimbarea ordinei călcărilor ițelor în timpul țeserii.



Figura 165
Structură cu suprafața țesută în patru ițe cu motiv structural diagonal din fire de lână Țurcană. Detaliu de *lepedeu*. Hărtăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea



Figura 166
Structură cu suprafața țesută în patru ițe, cu motiv structural diagonal, împâslită, pănură. Detaliu de *laibăr* de bărbat. Bătrâna, Hunedoara. Prima jumătate a secolului al XX-lea



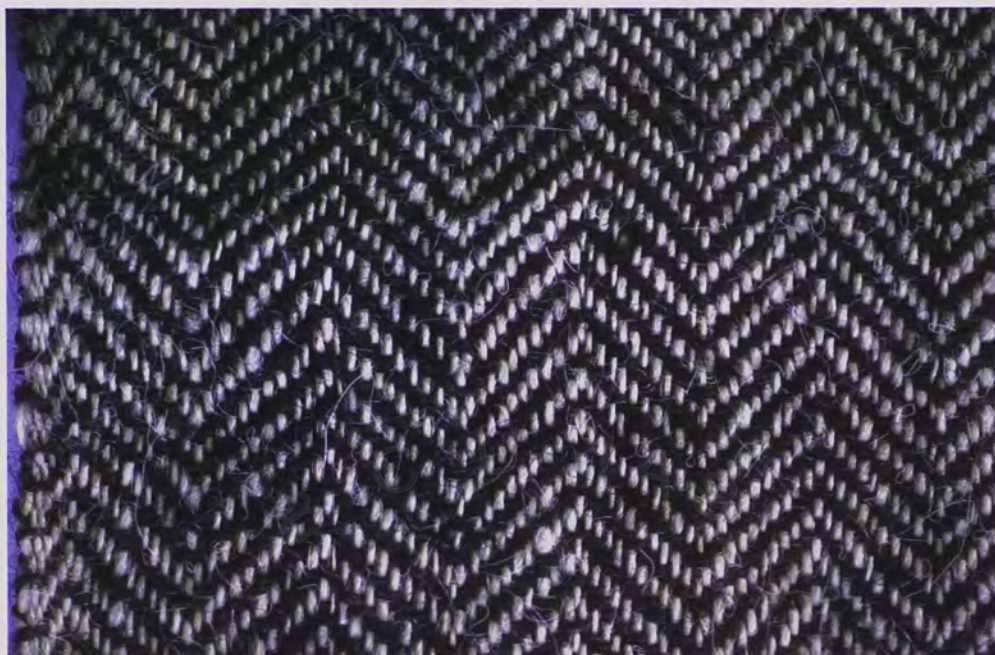


Figura 168

Structură cu suprafața țesută în patru ițe, cu motiv structural în formă de brăduți, sau os de pește. Țesut din lână Țurcană (păr) tors în direcție Z. 8 fire urzeală și 8 fire de bătătură pe cm. Detaliu de țesătură din Cireșelu, Hunedoara, în jurul anilor 1995.



Figura 169

Structură cu suprafața țesută în patru ițe, cu motiv structural romboidal (punct de diamant), nevedit în coște sau nevedit în ochiuri. 7 urzeli și 6 bătăături pe cm, lână Țurcană, toarsă în direcția Z. Detaliu de lepedeu, lățime lat 57 cm. Munții Apuseni, începutul secolului al XX-lea

Figura 167 (imaginea din pagina anterioară)

Structură cu suprafața țesută în patru ițe, cu motiv structural diagonal și bătătură suplimentară, împăslită, țesătură cu ciupi. Detaliu din figura 237

Structură țesută în patru ițe cu bătătură suplimentară

Bătătura suplimentară, flotantă, se intercala în structura diagonală prin alegerea rostului *în degete* la fel ca și la țesătura simplă făcută în două ițe (figura 170).

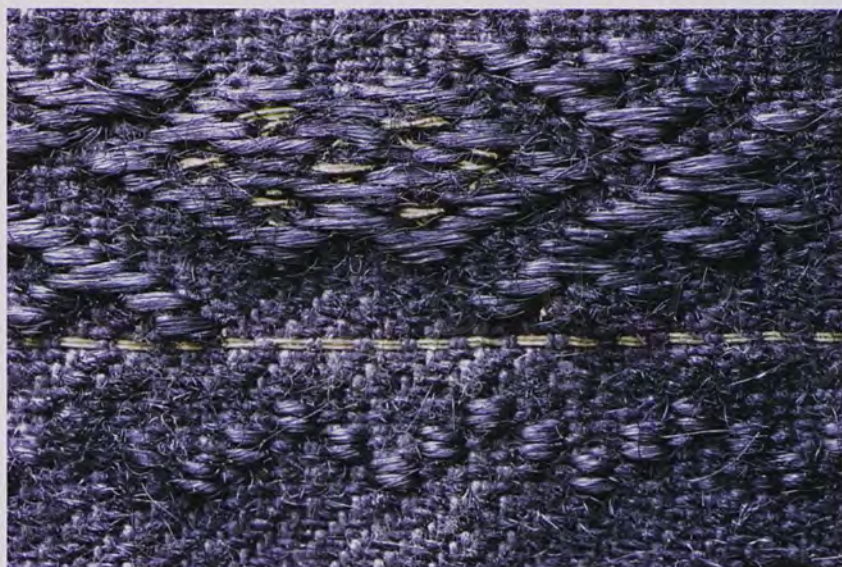


Figura 170

Structură textilă țesută în patru ițe cu motiv diagonal și cu bătătură suplimentară. Structura de bază are 11 fire de urzeală pe cm din bumbac tors în direcția Z și 10 bătăături pe cm de lână Țurcană (*cănură*), toarse în direcția Z. Motivul este creat de bătătura suplimentară, țesută cu fire de mătase și fire metalice. Detaliu de catrință. Zona Sibiu, prima jumătate a secolului al XX-lea

Structuri nevedite

Interesul pentru aceste structuri a apărut relativ târziu, în prima jumătate a secolului al XX-lea, când influențele exterioare au deschis gustul pentru motivele decorative complexe, necaracteristice tradiției industriei casnice de până atunci. S-a practicat nevedirea *în ițe*, *în fuscei* și *în ațe*. Aceste structuri s-au folosit pentru țeserea brâurilor și a brăcirelor, a paretarelor și a *lepedeelor*.

Structuri nevedite, cu față de urzeală

Tipică țeserii brâurilor și brăcirelor, această structură țesută nevedită în ițe, în războiul orizontal, expune pe suprafață motivele rezultate din desenul structural și cel cromatic al firelor urzelii (figura 171).

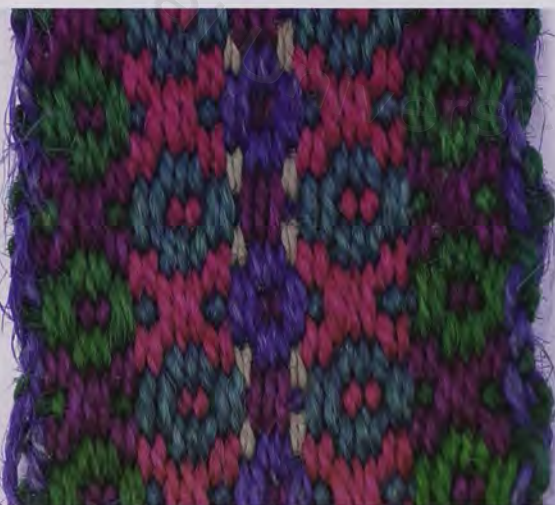


Figura 171

Structură textilă *nevedită în ițe* cu față de urzeală lucrată în războiul orizontal cu ițe din lână Țurcană (*păr*). 18 fire urzeală din lână și bumbac și 3 fire bătătură din lână pe cm, ambele toarse în direcția Z și răsucite din două în direcția S. Detaliu de brăciră lată de 4 cm și lungă de 357 cm. Lelese, Hunedoara, începutul secolului al XX-lea

Structuri nevedite în ițe

Creșterea numărului de ițe la opt și chiar la mai multe, a dat posibilitatea efectuării unui număr mărit de combinații ale călcării ițelor, corespunzătoare unui desen structural complex. Au fost comune țesăturile la care structura simplă, de bază, era nevedită în două ițe și țesută din fire de bumbac, iar motivele țesute cu bățatură de fire de lână flota peste un anumit număr de fire de urzeală, fiind nevedită dintr-un număr de patru sau mai multe ițe. Efectul structural este cel de tridimensionalitate, contrastând prin caracteristica simplă a țesăturii de bază și cea complexă a modelului (figura 172a, b). Această tehnică s-a folosit la țeserea *lepedeelor* pentru acoperirea patului și a fețelor de masă din camera de sărbătoare.



Figura 172a (stânga)

Structură nevedită în ițe (șase ițe). Structura de bază simplă este țesută din bumbac. 12 fire urzeală pe cm toarse în direcția Z și răsucit în două în direcția S și 9 fire bățatură toarse în direcția Z și răsucit în trei în direcția S. Motivele sunt țesute cu fire de lână toarse în direcția S. Detaliu (față) de *lepedeu* țesut în jurul anilor 1960, de Tripon Victoria. Hărtăgani, Hunedoara

Figura 172b (dreapta)

Dosul țesăturii din figura 172a

Structuri nevedite în fuscei

Prin nevedirea în *fuscei* s-a găsit posibilitatea repetiției desenului pe o porțiune mult mărită comparativ cu nevedirea în ițe. *Fusceii* erau similari unei jumătăți de ițe și se făceau direct pe urzeala tensionată. Când nu se foloseau se treceau spre sulul urzelii din spatele războiului. Pentru a țese era nevoie de o a doua persoană care ridica cu mâna *fusteii* corespunzători desenului.

Structura bazică simplă, contrasta cu multiplele variații ale rostului corespunzător desenului. Pe lângă cele două seturi de bază, urzeala și bățatura, exista un al treilea set de fire de bățatură, care crea motivul, alternându-se cu bățatura structurii de bază pe toată lățimea țesăturii sau pe porțiuni (figura 173a, b). Această tehnică s-a folosit la țeserea *lepedeelor* pentru acoperirea patului din camera de sărbătoare.

Structuri nevedite în ațe

Nevedirea în ațe a permis amplificarea modelelor și repetarea acestora pe porțiuni practic nelimitate. Motivul era *ales în degete*, în întregime. Ațele se treceau în spatele urzelii și se foloseau la țeserea reversului motivului. Această tehnică s-a folosit la țeserea păretarelor, și a *lepedeelor* pentru acoperirea patului din camera de sărbătoare (figura 174a, b).



Figura 173a

Structură *nevedită în fuscei*. Structura de bază simplă este țesută din bumbac. 12 fire urzeală pe cm toarse în direcția Z și răsucit în două în direcția S și 9 fire bățatură toarse în direcția Z și răsucit în trei în direcția S. Motivele sunt țesute cu fire de lână toarse în direcția S. Detaliu (față) de *lepedeu* țesut în jurul anilor 1970, de Tripon Victoria. Hărțăgani, Hunedoara



Figura 173b

Dosul țesăturii din figura 173 a

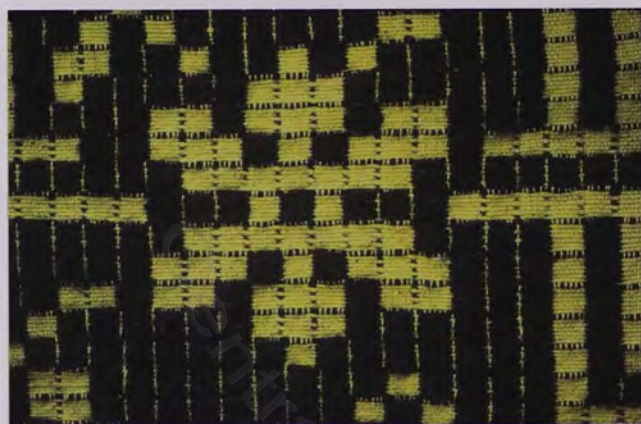


Figura 174a

Structuri *nevedite în ațe* (50 de ațe, corespunzătoare motivului). Structura de bază simplă este țesută din bumbac. 16 fire urzeală și bățatură pe cm toarse în direcția Z și răsucit în două în direcția S. Motivele sunt țesute cu fire de lână toarse în direcția S. Detaliu (față) de *lepedeu* țesut în jurul anilor 1970, de Tripon Victoria. Hărțăgani, Hunedoara

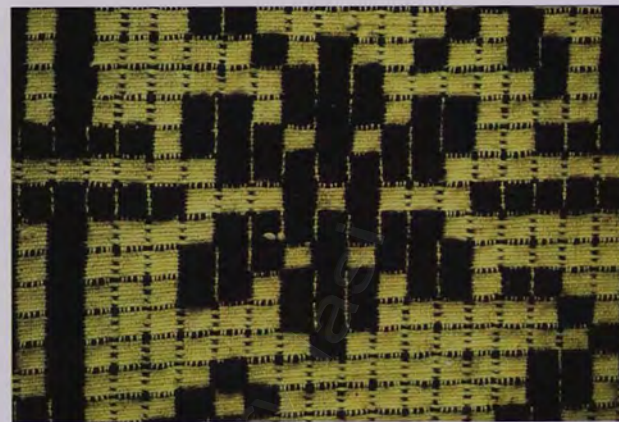


Figura 174b

Dosul țesăturii din figura 174 a

STRUCTURILE TEXTILE ALE ȚESĂTURILOR DIN CÂNEPĂ ȘI ÎN¹⁴⁰

Structurile tradiționale țesute din cânepă și în se caracterizează printr-o deosebită simplitate. Erau țesute în două ițe, numite *pânză* și în patru ițe, numite *sârbitură*. În limbajul comun adesea termenul de pânză s-a suprapus cu cel de *sârbitură*.

Structură simplă țesută în două ițe, cu suprafață de bățătură și urzeală egal vizibile, *pânza*

Pânza țesută în două ițe a fost cea mai comună țesătură produsă de industria casnică (figura 175). Atât firele urzelii cât și ale bățăturii erau vizibile pe suprafața țesăturii, astfel, structura se caracteriza prin simetrie și reversibilitate. Aparența structurală și calitatea pânzei se transforma în funcție de combinațiile dintre diferitele calități de fire de cânepă sau în folosite și de concentrația urzelii.¹⁴¹ Pânza s-a folosit în principal la confecționarea cămășilor, a iilor și a izmenelor. Se mai folosea și la confecționarea cearceafurilor și a fețelor de masă.

Structură țesută în patru ițe, *sârbitura*

Sârbitura din cânepă și în s-a țesut cu motive diagonale (figura 176), în formă de brăduți (figura 177) și romboidale (figura 178). Textura rezultată dădea suprafeței textile o grosime mai accentuată decât a pânzei. S-a folosit în special pentru cearceafuri și fețe de masă.



Figura 175

Pânză de cânepă (țesută în două ițe). Țesătură cu urzeală din fuior și bățătură din urzeală. 13 fire de urzeală și 10 fire de bățătură pe cm, ambele toarse în direcția Z



Figura 176

Sârbitură (pânză țesută în patru ițe), cu motiv structural în formă diagonală. 11-12 fire de urzeală pe cm din fuior toarse în direcția Z și 7 fire de bățătură pe cm din urzeală torse în direcția Z



Figura 177

Sârbitură (pânză țesută în 4 ițe), cu motiv structural în formă de brăduți. 15 fire de urzeală pe cm din urzeală, fire toarse în direcția Z și 11 fire de bățătură pe cm din câlți torși subțiri în direcția Z



Figura 178

Sârbitură (pânză țesută în patru ițe), cu motiv structural în formă romboidală. 10 fire de urzeală pe cm din urzeală toarsă în direcția Z și 6-7 fire de bățătură pe cm din câlți torși subțiri în direcția Z

140. Pentru exemplificare s-au selecționat țesăturile de cânepă.

141. A se vedea diferitele tipuri de pânză la pg. 158.



Figura 179
Pănură albă, făcută din lână Țurcană. Detaliu din figura 207.



Figura 180
Pănură maro. Detaliu din figura 213

GRUPE DE ȚESĂTURI PRODUSE ÎN INDUSTRIA CASNICĂ TEXTILĂ FOLOSIND MATERIALELE TRADIȚIONALE

PĂNURA

Pănura, metrajul din lână țesut și împâslit anual în cadrul industriei casnice, a fost produsul care a corespuns perfect climei temperate a Transilvaniei. S-a folosit la confecționarea îmbrăcăminții de iarnă, incluzând cioareci, veste, haine de îmbrăcat peste îmbrăcămintea bazică, *tureci* și *obie*. Simplitatea aparentă a acestei țesături ascunde de fapt o remarcabilă complexitate a pregătirii materialelor și a execuției tehnicilor de lucru, din care rezultă varietatea calitativă ce corespunde folosințelor specifice. Pănura se țesea în cantitate mare, în general folosindu-se capacitatea maximă a razboiului. După țesere și împâslire pănura se păstra în *valuri* până la folosire. Datorită valorii pânurii dar și perisabilității lânii, astăzi se mai găsesc foarte rar în teren exemple de *valuri* de acest material rămase nefolosite din perioada primei jumătăți a secolului al XX-lea.

Cea mai apreciată pănură se obținea din fibra de lână fină de la animalele de rasă corespunzătoare, sau în cazul Transilvaniei, unde predomina rasa Țurcană caracterizată de o lână groasă și aspră, din lână de la animalele tinere. Aceste fibre permiteau împâslirea egală, compactă, creind o suprafață fără asperități și o pănură subțire, ușoară, de prima calitate. Pentru firele de urzeală se torceau fibrele groase și lungi recoltate de pe spatele animalului, iar bătătura se torcea din fibrele scurte și subțiri recoltate de pe burta și gâtul animalului. Folosirea necorespunzătoare a diferitelor grupe de fibre putea ruina calitatea pânurii. De exemplu, dacă în bătătură se amestecau și fibre lungi destinate exclusiv urzelii, țesătura se împâslea inegal.

Culoarea pânurii era de preferință albă, nevopsită (figura 179). S-a țesut și pănură colorată în negru și maro (figura 180, 245), sau negru or maro combinate cu alb, culori naturale ale fibrelor de lână (figura 246). Rareori s-a întâlnit și pănură vopsită roșu închis sau maro violet (figura 247). În cazul pânurii colorate, firele de bătătură toarse foarte puțin răsucit nu rezistau vopsitului, motiv pentru care vopsirea fibrelor se făcea după spălare, înainte de a fi cărmănite și pieptănate. Datorită variației culorii naturale a fibrei, vopsirea se făcea în general cu inegalități, uniformizându-se prin cardare.

Pănura s-a țesut în structuri simple realizate în două și patru ițe.¹⁴² Structura țesăturii avea o mare importanță în densitatea și grosimea materialului. Din structura realizată în patru ițe, în motiv diagonal, rezulta o pănură mai groasă, compactă, care se folosea la hainele groase de iarnă, pe când pănura țesută în două ițe era mai subțire și mai ușoară, folosită în special la confecționarea cioarecilor.

Concentrația urzelii pe centimetru era în medie de 3 fire, iar a bătăturii de 2 fire. Pănura se țesea în *spată legată*¹⁴³ (figura 79a), cu concentrația de 3 dinți pe centimetru, și lată de 80-90 cm.¹⁴⁴ Prin procesul împâslirii lățimea țesăturii era redusă cu aproximativ 10 cm. Diferitele calități ale pânurii reieșeau din gradul de împâslire care era în directă relație cu tipul de fibră, grosimea firelor de urzeală și bătătură, gradul de răsucire al firelor, concentrația urzelii și a bătăturii, structura țesăturii și cu timpul și intensitatea împâslirii.

142. A se vedea și capitolul referitor la structurile textilelor tradiționale, pg. 139.

143. A se vedea spata legată la pg. 71

144. Prin comparație cu țesătura pentru cergă, concentrația urzelii și a bătăturii pentru pănură era mai deasă, iar lână torsă mai subțire.



Figura 181

Val de pânză de cânepă țesută în două ite. Lățimea pânzei este de 55 cm, iar lungime aproximativă de 10m. 9-10 fire de urzelă pe cm din *urzeală* toarsă în direcția Z și 6-7 fire de bătătură pe cm din *câlți* torși subțiri în direcția Z. Hărtăgani, Hunedoara, începutul secolului al XX-lea

PÂNZA DE CÂNEPĂ¹⁴⁵

Cea mai importantă grupă a țesăturilor de cânepă este pânza din care se confecționa majoritatea vestimentației, dar și alte obiecte textile utilitare cum ar fi cele de acoperit patul, fețele de masă și prosoapele. Încă de timpuriu s-a demonstrat existența pe teritoriul României a mai multor categorii de pânză,¹⁴⁶ fapt ce demonstrează importanța și continuitatea țeserii acesteia.¹⁴⁷ În cercetările de teren în Transilvania am găsit deseori *valuri* de pânză de cânepă, de calități diferite, păstrate în lăzile de zestre, care au fost țesute cu cel puțin șaizeci de ani în urmă. În perioada de început a secolului al XX-lea și cu siguranță cu mult înainte, cantitatea de pânză țesută anual în industria casnică a comunităților rurale a fost enormă. Fiecare familie avea cultura ei proprie de cânepă din care țesea anual cel puțin 30 metri de

145. Include și *sârbitura*

146. Până în prezent prin excavările arheologice de pe teritoriul României s-a putut data cea mai veche evidență a acestui tip de țesătură în perioada de trecere de la epoca neolitică la cea a bronzului (Marin Nica, "Date despre descoperirea celei mai vechi țesături de pe teritoriul României, efectuată la Sucidava-Celei, din perioada de trecere de la epoca neolitică la epoca bronzului (2750-1150 î.e.n.)", în *Scrieri și comunicări de istorie a civilizației populare din România*, Vol. I, 1981).

147. Ion Barnea, "Noi contribuții la cunoașterea țesutului în așezarea de la Gărvan, (sec. X-XIII)", în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1961.

pânză. Prosoapele de uz zilnic se țeseau anual sau când era nevoie. Cele decorative (de culme, de icoană) se țeseau ocazional, în mod special pentru zestrea fetelor. Nu am găsit în teren valuri păstrate de pânză de in. Acest fapt se explică prin prelucrarea în principal în această zonă a cânepii și nu a inului.

Pânza a fost folosită nevopsită. Albul sporit prin repetatele albiri ale firelor și al materialului țesut era înobilată prin broderia colorată, tipică celor mai multe piese vestimentare.

Calitatea pânzei era în relație directă cu pregătirea calitativă a materialului pe toată durata procesului tehnologic, de la cultivarea plantelor, la pregătirea fibrelor și a firelor în fazele premergătoare țesutului. Pânza era influențată, de asemenea, de diametrul și concentrația firelor urzelii și a bățaturii. În funcție de aceste criterii se alegea spata. Lățimea pânzei, de aproximativ 54 cm, calculată în raport cu necesitățile croiului costumului, era aproximativ aceeași în majoritatea ariilor etnografice ale Transilvaniei.

Cel mai important criteriu de clasificare calitativă a pânzei țesută în două ițe cât și a *sârbiturii* este după grupele calitative de fibre obținute în timpul pieptănării cânepii din care erau toarse firele de urzeală și băătură. Clasificarea este următoarea:

Prima calitate - țesătură cu urzeală din *fuior* și băătură din *urzeală* (figura 182, 185);

A doua calitate - țesătură cu urzeală de *fuior* și băătură din *câlți* torși subțiri (figura 183, 186);

A treia calitate - țesătură cu urzeală de *urzeală* și băătură de *câlți* torși gros (figura 184, 187).

La pânza țesută în două ițe se întâlnește o a patra calitate: țesătură cu urzeală de *urzeală* și băătură de *vologi*. Efortul suplimentar implicat în țeserea *sârbiturilor* făcea ca acest tip de structură să nu fie țesut cu materiale de calitate inferioară cum sunt *vologii*.

Prima calitate - țesătură cu urzeală din *fuior* și băătură din *urzeală*

Finețea fibrei de *fuior* tors cât se poate de subțire permitea urzirea concentrată a firelor. Diametrele firelor de urzeală și băătură erau aproape egale. Pânza și *sârbitura* de prima calitate se țeseau în spată deasă cu o concentrație de 11-12 fire de urzeală pe centimetru și un număr aproape egal de băături (figura 182, 185).

Această pânză era destinată confecționării costumelor de sărbătoare, incluzând cămăși, ii, poale, prosoape de acoperit capul și izmene. Cearceafurile, prosoapele și fețele de masă confecționate din această calitate de pânză sau *sârbitură* erau cele folosite în camera de sărbătoare. Ca urmare, albirea se făcea pe o singură față, la pânza destinată confecționării costumului și pe ambele fețe la pânza și *sârbitura* destinată cearceafurilor, prosoapelor și a fețelor de masă.

A doua calitate - țesătură cu urzeală de *fuior* și băătură din *câlți* torși subțiri

Concentrația urzelii la această categorie era ceva mai redusă prin comparație cu pânza și *sârbitura* de prima calitate, datorită firului de băătură mai gros decât cel al *fuiorul* urzelii. Concentrația urzelii pe centimetru era de 9-10 fire și a băătură de 7-8 (figura 183, 186).

Pânza s-a folosit la confecționarea costumelor pentru portul zilnic și uneori a cearceafurilor, iar *sârbitura* la cearceafurile, prosoapele și fețele de masă de folosință zilnică. Albirea se făcea la fel ca și la pânza de prima calitate.

A treia calitate - țesătură cu urzeală de *urzeală* și băătură de *câlți* torși gros

Pânza și *sârbitura* acestei categorii era caracterizată prin concentrația redusă a urzelii, și efectul firului de *câlți* care prin grosime predomina suprafața țesăturii (figura 184, 187). Concentrația urzelii pe centimetru era de 6-7 fire, iar cea a băăturii de 5 fire.

S-a folosit la confecționarea cearceafurilor, a fețelor de masă de folosință zilnică și uneori a sacilor. Albirea era necesară pe ambele fețe.



Figura 182

Pânză de prima calitate (două ițe).
Țesătură cu urzeală din *fuior* și
bătătură din *urzeală*. 13 fire de urzeală
și 10 fire de bătătură pe cm, ambele
toarse în direcția Z



Figura 183

Pânză a doua calitate (două ițe).
Țesătură cu urzeală de *fuior* și bătătură
din *câlți* torși subțiri. 11 fire urzeală și
8-9 fire de bătătură pe cm, ambele
toarse în direcția Z



Figura 184

Pânză a treia calitate (două ițe).
Țesătură cu urzeală de *urzeală* și
bătătură de *câlți* torși gros. 11 fire
urzeală și 6 fire bătătură pe cm, ambele
toarse în direcția Z



Figura 185
Sârbitură prima calitate (patru ițe).
Țesătură cu urzeală din *fuior* și bătătură
din *urzeală*. 11 fire urzeală și 7 fire
bătătură pe cm, ambele toarse în
direcția Z



Figura 186
Sârbitură a doua calitate (patru ițe).
Țesătură cu urzeală de *fuior* și bătătură
din *câlți* torși subțiri. 9 fire urzeală și 7
fire bătătură pe cm, ambele toarse în
direcția Z



Figura 187
Sârbitură a treia calitate (patru ițe).
Țesătură cu urzeală de *fuior* și bătătură
din *câlți* torși gros. 6 fire urzeală și 5-6
fire bătătură pe cm, ambele toarse în
direcția Z



Figura 188

Sârbitură din bumbac și cânepă (*câlți* torși gros). 10 fire urzeală din bumbac tors în direcția Z și răsucit în două în direcția Z și 6 fire bățătură din cânepă pe cm, ambele toarse în direcția Z

A patra calitate - țesătură cu urzeală de urzeală și bățătură de vologi

Pânza cu bățătură de *vologi* s-a țesut cu o concentrație a urzelii rară, de 3-4 fire pe cm. Lipsa de echilibru dintre diametrul firelor de urzeală și cel al *vologilor* folosiți ca bățătură era extremă. Din acesta rezulta o țesătură cu aspect structural inegal, chiar dacă raportul între cele două seturi de fibre rămânea neschimbat. Pe suprafața pânzei se puteau observa reminiscențe ale puzderiei rămase în contact cu fibra, dovadă a atenției minime acordate materialului folosit.

Pânza țesută cu bățătură de *vologi* s-a folosit la confecționarea obiectelor textile supuse constant stresului folosirii în activitățile gospodărești, cum ar fi *cenușerele* utilizate la *pârluirea* cânepii și a rufelor făcute din fibre de cânepă și în, a *lepedee* pentru adunatul frunzelor sau a altor produse din gospodărie, precum și a sacilor. Această pânză nu se albea.

Pânză cu urzeală de bumbac și bățătură din cânepă

Combinăția dintre bumbac și cânepă, folosită la țeserea pânzei și a *sârbiturii*, a apărut relativ târziu și s-a intensificat în perioada de după cel de-al doilea război mondial. În general bumbacul s-a folosit ca urzeală, fapt ce a ușurat țeserea. Echilibrul textural al țesăturii s-a schimbat prin disproporția dintre diametrul redus al firului de bumbac și cel al cânepii care era cel puțin dublu. Cânepa, fie folosită ca bățătură sau urzeală, era predominantă (figura 188).

Pânza și *sârbitura* țesută cu bumbac și cânepă s-a folosit la confecționarea costumelor, a prosoapelor și a lenjeriei de pat.

PÂNZA DE IN

Pânza de in, avea criterii calitative similare pânzei de cânepă, exceptând concentrația firelor de urzeală și bățătură, care datorită diametrului mic al firului, se putea țese în concentrație mai ridicată (figura 189). După cum menționa chiar Herodot în scrierile lui, pânza de in poate fi ușor confundabilă cu cea de cânepă, atunci când procesarea fibrelor și a firului sunt similare. Luciul pânzei de in este superior. S-a folosit la confecționarea pieselor vestimentare.



Figura 189

Pânză de în de prima calitate (două ite).
17 fire de urzeală pe cm, toarse în
direcția S și 16 fire de bătătură pe cm
toarse în direcția Z

PĂSTRAREA PĂNURII ȘI A PÂNZETURILOR

Laboriosul proces de producere al pânurii și al pânzeturilor a făcut ca acestea să fie tratate cu respectul și atenția cuvenită, pentru a le prelungi cât mai mult existența și a le avea permanent la dispoziție în forma și condiția perfectă. După finisare țesăturile se păstrau rulate foarte strâns, în *val*. Această operațiune se făcea de către două femei, una care rula pânza sau pânura întinzând-o și alta care ținea la capătul opus țesătura tensionată. O rulare cât mai strânsă se făcea începându-se pe sucitor. Pânura se rula pe toată lățimea ei, iar pânza de cânepă și în se rula îndoită în două pe lățime.

Păstrarea pânurii și a pânzei întinsă prin rotire, pe *val*, asigura o suprafață fără încrețituri, presată, gata pentru croiul costumelor sau a altor obiecte textile. *Valurile* de pânură și pânză se țineau în lăzile de zestre făcute din lemn, expuse în camera de sărbătoare.¹⁴⁹ Pentru a le feri de efectul negativ al umezeli tipică zonelor de deal și munte aceste țesături se aeriseau cel puțin odată pe an.

Pentru călcarea pânzei în Transilvania s-a folosit până la sfârșitul secolului al XIX-lea un instrument arhaic din lemn sculptat, numit *tiglăzău* (figura 190a, b).¹⁵⁰ Avea o formă alungită cu dimensiuni aproximative de 60 cm lungime (incluzând coada), 10 cm lățime și 10 cm grosime. Suprafața folosită la călcare era sculptată cu striățiuni asemănătoare bordurilor de spălat rufe. Suprafața opusă era simplă sau ornamentată cu motive scrijelite sau sculptate în lemn. Metoda de călcare a pânzei cu călcătorul consta în presarea pânzei stropite cu apă și rulate în jurul unei bâte (figura 190c). Mișcarea era de presare și împingere concomitentă în direcție opoasă corpului celei care călca (figura 190c). Bâta pe care era rulată pânza avea o lungime aproximativă de 60 cm și un diametru de 6 cm. În timpul călcării bâta era imobilizată prin reținerea ei cu mâna stângă.¹⁵¹ Acest instrument arhaic de al cărei folosință nu-și mai amintește nici unul dintre martorii de teren din Transilvania a fost răspândit pe o arie mult mai largă. În cercetările de teren din România l-am întâlnit în zona Timișoarei și a Clujului. De asemenea l-am întâlnit în Rusia (zona Moscova și Vologda), în Austria (zona Styria) și în Polonia (zona Zaczopane). L-am găsit în piețele de antichități din Lyon, Moscova și lângă New York. Cu excepția unei femei care vindea acest instrument la piața de antichități din Moscova nici unul dintre cei care vindeau aceste călcătoare nu șiau adevărata funcție a obiectului.

149. Pânza nu era atacată de insecte, în schimb rozătoarele puteau produce mari pagube. Pânura se aerisea și controla periodic împotriva atacului insectelor, mai ales a moliiilor.

150. Se mai numea și *mângălău*, *tolcilău* și *durgălău* (Stoica, Petrescu, Bocșe, *Dicționar de Artă Populară*, 1985, pg. 396).

151. Metoda de folosire a acestui instrument mi-a fost demonstrată de două femei din Rusia. Este necesară continuarea cercetărilor de teren pentru a afla detaliile specifice folosirii acestui instrument în Transilvania.

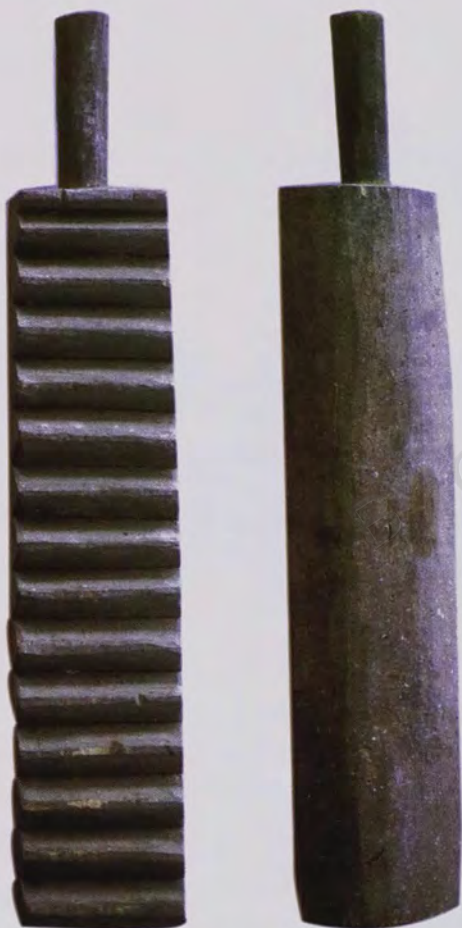


Figura 190a (stânga sus)

Călcător, *tiglăzău*, din lemn. Lungimea 61 cm, lăţimea 10 cm iar grosimea 4 cm. Zona Timişoarei

Figura 190b (dreapta sus)

Partea exterioară a călcătorului din figura 190a

Figura 190 c (jos)

Călcarea (întinderea) pânzei cu călcătorul de lemn. Demonstraţie experimentală, intermediată de Maya Naunton, New York, 2004



B C U IASI

Central University Library Iasi



VEȘMÂNTUL

Cea mai importantă grupă a textilelor produse în industria casnică este cea a veșmântului, grupă la care calitatea materialului, detaliile structurale și motivele țesute, brodate sau aplicate, tind să atingă nivelul maxim de execuție. Efortul implicat pentru realizarea pieselor vestimentare a fost extraordinar prin deosebita grijă acordată producerii materialului bazic, aspirația spre o estetică echilibrată, căutările spre detaliile impuse de moda venită prin influențele exterioare, competiția la nivelul comunității între membrii generației tinere și prin remarcabila înscriere în restricțiile tradiției și ale simțului practic.

Istoric

Evoluția cronologică a veșmântului tradițional românesc se poate înțelege prin analogia costumului păstrat până în prezent cu puținele probe care ne-au parvenit sub variate forme, din diferite etape istorice, și prin datele pertinente culturilor paralele, învecinate spațiului nostru.

Cele mai îndepărtate informații despre vestimentația populației locuitoare a spațiului românesc sunt figurinele perioadei neolitice, ale căror corpuri sunt reprezentate acoperite de desene stilizate. Statuetele de la Cârna prezintă elemente complexe prin forma lor și prin poziționarea precisă pe unele părți ale corpului, marcând brăul în talie, brațele și pieptul, la fel ca și partea inferioară a corpului. Figurina din perioada neolitică găsită în Ucraina, la Șipintsi și cele datate din epoca bronzului găsite în Danemarca, au mijlocul marcat de un brâu care acoperă șoldurile din care atârnă franjuri.¹⁵² Reprezentarea sugerează materialul textil similar opregelor bănațene, care s-au mai purtat până în secolul al XX-lea. Mai târziu, monumentele *Tropaeum Traiani*, de la Adamclisi și *Columna lui Traian*, de la Roma, sunt inestimabile pentru claritatea informațiilor direct referitoare la vestimentația dacilor. De remarcat sunt și uimitoarele asemănări ale pieselor vestimentare din secolele VIII-X (tunică, izmene) păstrate în condiții excelente în regiunea Caucazului de nord, cu același tip de îmbrăcăminte purtat în România până în urmă cu cincizeci de ani.¹⁵³ Mai târziu, continuitatea nealterată de-a lungul istoriei a elementelor ce țin de tipologia costumului este demonstrată și de informațiile documentare culese de călătorii străini pe teritoriul românesc în secolele XVIII și XIX și de imaginile costumului tradițional transmise prin picturile lui C. Pop de Szathmary, Tătărescu, Aman și Grigorescu. Cu certitudine, studiul aprofundat al elementelor de costum cunoscute până în prezent pot să răspundă în mare parte întrebărilor legate de vestimentația strămoșilor noștri. Evoluția istorică a vestimentației din perspectiva structurii materialelor textile, a tehnicilor de lucru, a culorii, a elementelor suprapuse ca decor sau simbol și a tehnicii de execuție a acestora, poate fi formulată cu valoare ipotetică. Evaluând performanțele de vârf ale creației vestimentare produse de industria casnică, prin metodele și materialele tipice spațiului studiat, credem că viitoare studiile vor susține noi evidențe ale evoluției acestei grupe textile. Specialiștii plasează perioada de vârf a creației vestimentare tradiționale românești între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XX-lea.

Figura 191 (imaginea din pagina anterioară)

Maria Pătrău în vârstă de 88 ani, care încă mai poartă zilnic costumul tradițional. În poală ține brăurile și brăcirele țesute de ea și de mama ei. Lelese, Hunedoara, august 2007

152. H. Barber, *Prehistoric Textiles*, 1991

153. Elfriede R. Knauer, "A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Genealogical Study" și Nobuko Kajitani "A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Conservator's Report" în *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 36/200,1 pg. 85-154.



VEȘMÂNTUL

Cea mai importantă grupă a textilelor produse în industria casnică este cea a veșmântului, grupă la care calitatea materialului, detaliile structurale și motivele țesute, brodate sau aplicate, tind să atingă nivelul maxim de execuție. Efortul implicat pentru realizarea pieselor vestimentare a fost extraordinar prin deosebită grijă acordată producerii materialului bazic, aspirația spre o estetică echilibrată, căutările spre detaliile impuse de moda venită prin influențele exterioare, competiția la nivelul comunității între membrii generației tinere și prin remarcabila înscriere în restricțiile tradiției și ale simțului practic.

Istoric

Evoluția cronologică a veșmântului tradițional românesc se poate înțelege prin analogia costumului păstrat până în prezent cu puținele probe care ne-au parvenit sub variate forme, din diferite etape istorice, și prin datele pertinente culturilor paralele, învecinate spațiului nostru.

Cele mai îndepărtate informații despre vestimentația populației locuitoare a spațiului românesc sunt figurinele perioadei neolitice, ale căror corpuri sunt reprezentate acoperite de desene stilizate. Statuetele de la Cârna prezintă elemente complexe prin forma lor și prin poziționarea precisă pe unele părți ale corpului, marcând brâul în talie, brațele și pieptul, la fel ca și partea inferioară a corpului. Figurina din perioada neolitică găsită în Ucraina, la Șipintsi și cele datate din epoca bronzului găsite în Danemarca, au mijlocul marcat de un brâu care acoperă șoldurile din care atârnă franjuri.¹⁵² Reprezentarea sugerează materialul textil similar opregelor bănățene, care s-au mai purtat până în secolul al XX-lea. Mai târziu, monumentele *Tropaeum Traiani*, de la Adamclisi și *Columna lui Traian*, de la Roma, sunt inestimabile pentru claritatea informațiilor direct referitoare la vestimentația dacilor. De remarcat sunt și uimitoarele asemănări ale pieselor vestimentare din secolele VIII-X (tunică, izmene) păstrate în condiții excelente în regiunea Caucazului de nord, cu același tip de îmbrăcăminte purtat în România până în urmă cu cincizeci de ani.¹⁵³ Mai târziu, continuitatea nealterată de-a lungul istoriei a elementelor ce țin de tipologia costumului este demonstrată și de informațiile documentare culese de călătorii străini pe teritoriul românesc în secolele XVIII și XIX și de imaginile costumului tradițional transmise prin picturile lui C. Pop de Szathmary, Tătărescu, Aman și Grigorescu. Cu certitudine, studiul aprofundat al elementelor de costum cunoscute până în prezent pot să răspundă în mare parte întrebărilor legate de vestimentația strămoșilor noștri. Evoluția istorică a vestimentației din perspectiva structurii materialelor textile, a tehnicilor de lucru, a culorii, a elementelor suprapuse ca decor sau simbol și a tehnicii de execuție a acestora, poate fi formulată cu valoare ipotetică. Evaluând performanțele de vârf ale creației vestimentare produse de industria casnică, prin metodele și materialele tipice spațiului studiat, credem că viitoare studiile vor susține noi evidențe ale evoluției acestei grupe textile. Specialiștii plasează perioada de vârf a creației vestimentare tradiționale românești între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XX-lea.

Figura 191 (imaginea din pagina anterioară)

Maria Pătrău în vârstă de 88 ani, care încă mai poartă zilnic costumul tradițional. În poală ține brăurile și brăcirele țesute de ea și de mama ei. Lelese, Hunedoara, august 2007

152. H. Barber, *Prehistoric Textiles*, 1991

153. Elfriede R. Knauer, "A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Genealogical Study" și Nobuko Kajitani "A Man's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Conservator's Report" în *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 36/200, 1 pg. 85-154.



Figura 192

Pădurence în vârstă purtând costum tradițional la Nedeea din Poenița Voinii, Hunedoara, 1996. Tipologia și detaliile tehnice ale costumului sunt identice cu cel al celorlalte două grupe de vârstă. Coloristica este mai puțin exuberantă decât a tinerelor, în schimb complexitatea motivelor rămâne aceeași. A se observa catrințele plisate din lână și portul cojocului chiar în luna august. Costume făcute probabil în prima jumătate a secolului al XX-lea

Figura 196 (dreapta sus)

Costume pădurenești relativ noi. Motivele brodate aplicate pe mânecile și fața cămășilor tinerelor sunt dispuse și tratate cu aceeași atenție ca la celelalte grupe de vârstă. Nedee la Poenița Voinii, Hunedoara, 1996



Figura 197

Tinere pădurence îmbrăcate în costum tradițional. Nedee la Poenița Voinii, Hunedoara, 1996

După acea perioadă schimbările se intensifică, dat fiind apariția materialelor noi (mătasea, bumbacul, firele metalice) și a influenței materialelor industriale care au alterat cromatica și motivele stilistice clasice.

În cele mai multe cazuri schimbările petrecute la nivelul vestimentației se referă la proporție, variante ale dispunerii motivelor și la culoare. Purtătoarele fidele ale stilului vechi au fost, cum era și firesc, persoanele în vârstă. De exemplu zădiile roșii purtate în munții Apuseni au fost ultima dată văzute la bătrânele care încă le mai purtau la târgurile de la începutul secolului al XX-lea. În același timp s-au purtat zădiile negre de către tineri.¹⁵⁴ Aceiași soartă au avut-o și cămășile cu *ciupag*, care au fost înlocuite pe la sfârșitul secolului al XIX-lea. Atât în cazul cămășilor cât și a catrințelor piesa în sine, cu toate trăsăturile ei esențiale a rămas aceeași, schimbându-se doar culoarea sau repartitia modelului.

Bunda ciobănească, piesă de îmbrăcăminte arhaică prin formă, material și funcționalitate, care se mai poartă și astăzi, ne transmite parte din caracteristicile veșmântului vechi, tipic unei anume forme de viață și condițiilor geoclimaterice specifice spațiului intracarpatic. Motivația și condițiile în care se îmbracă această piesă vestimentară au rămas neschimbate de cel puțin trei mii de ani. Probabil și bunda ne-a fost transmisă în totalitate neschimbată. Îmbrăcând corpul de la gât la baza picioarelor, modelată peste umeri și brațe ca o mantie, deschisă în față, bunda este făcută prin îmbinarea a douăsprezece până la șaisprezece piei de berbec, cu lână expusă în exterior (figura 193, 194).



Figura 193

Trupa de Irozi la sărbătoarea Crăciunului. Ciobanul este îmbrăcat cu *bunda* făcută din piei de oaie, împodobită cu ciucur roșu de lână sau mătase, pentru a evita deochiul Hărțăgani, Hunedoara, 1999

154. De unde indicația că în trecut culorile exaltate nu erau legate de vârstă, ci mai degrabă de o anume simbolistică.



Caracteristicile veșmântului

Trăsăturile veșmântului transilvănean se suprapun cu cele ale costumului românesc prin relația dintre piesele purtate, materialele specifice grupelor vestimentare, croiul identic sau asemănător, albul materialului de bază și tehnica de execuție a motivelor aplicate sau țesute. Particularitățile fiecărei zone etnografice se disting prin motivele specifice, coloristică și trăsăturile proprii ale pieselor suprapuse.

Cele trei elemente distincte care alcătuiesc unitarul oricărui obiect textil - funcția practică, mesajul simbolic și valoarea estetică - se fac și mai mult prezente în cazul costumului. Prin croi și proporție costumul prezintă monumentalitatea figurii umane, dar totodată permite și performanțele fizice ale corpului în mișcare. Mesajele simbolice transmise prin forma, culoarea și compoziția motivelor se confundă adesea cu valoarea estetică a costumului. Distincția dintre cele două elemente s-a pierdut și mai mult în ultimele decenii, necesitând pentru descifrarea lor studii complexe de perspectivă incluzând și alte forme de exprimare decât cele ale materialului textil.¹⁵⁵

Diferențele dintre costumul de sărbătoare și cel de folosință zilnică sunt marcate în special prin calitatea materialelor și complexitatea motivelor aplicate. Costumul de sărbătoare se teauriza pe când cel de port zilnic era perisabil. Rareori piesele de sărbătoare se transformau în port de zi cu zi.

Detaliile vestimentare caracteristice fiecărei grupe de vârstă erau marcate de stilul în care se purtau anumite componente ale costumului, de prezența unor piese anume (cum ar fi cele ce acopereau capul la femeile măritate), de proporție și dimensiuni (mai ales în lungime) și în ultimele secole, printr-o cromatică specifică.

Particularitățile costumului în raport cu anotimpul, sunt marcate prin tipul de fibră folosită și prin grosimea materialelor țesute. Dacă caracteristic verii îi erau fibrele plantelor, cânepa și inul, în anotimpul rece țesăturile de lână și mai ales cele împâslite stăteau la baza construcției costumului.

Tipologia costumului

Tipic croiului costumului tradițional românesc îi sunt liniile drepte, fără a pierde nimic din materialul folosit. Pentru rotunjirea formelor, accentuarea volumului anatomic și ușurarea mișcărilor, material se adună prin încrețire la mijloc, mâneci și gât.

Atât costumul feminin cât și cel masculin, se compunea din trei nivele: nivelul bazic, cel mai apropiat de corp, al pieselor făcute din material de culoare albă cu motive colorate precis distribuite - cămașă și poale sau cămașă și izmene/cioareci; al doilea nivel în care erau incluse piesele independente ce se purtau peste albul nivelului bazic - catrințe (zadii), oprege, brăie, brăcire, chimire, laibere și cojoace, care atrăgeau atenția prin culoare, motive, formă proprie și detalii structurale; și al treilea nivel al îmbrăcăminții care includea îmbrăcămintea suprapusă celor două nivele - gluga, șubele, etc. Podoabele și găteala capului întregau întreaga ținută, cu intensități specifice fiecărui sex, grupe de vârstă și arie etnografică. Acestea includeau prosopul sau *tindeul* de cap, *ceapșa*, *conciul*, năframa și căciula. Încălțăminteă răspundea în special funcției practice.

Primul nivel al îmbrăcăminții s-a creat prin necesitatea practică a acoperirii corpului. Piesele acestui nivel erau croite din materialul țesut în metraj, pânza de cânepă sau in și pânura.

Figura 194 (imaginea din pagina anterioară)

Ciobanii unei trupe de Irozi prezentându-se la *scaumul lui Crai* din fața bisericii din Hărțăgani, Hunedoara. Elemente importante ale costumului ciobănesc sunt bunda din blană de oaie sau berbec, căciula de piele de miel și chimirul de care atârna clopotul supradimensionat. A doua zi de Crăciun, 2001

155. A se vedea Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradițională comparată* și Virgil Vasilescu, *Semnele cerului*.



Figura 195a
Bărbat îmbrăcat în costum tradițional din zona Orăștie.
Târgul olarilor la Obîrșa, munții Apuseni, 2000



Figura 195b
Peste piesele de costum (din figura 195a) se îmbrăca
pieptarul din piele brodat cu fire de lână

Întreaga lățime a metrajului era folosită de la o margine la alta (de exemplu, lații care alcătuiesc poalele, *stanul* cămășii, sau cracii izmenelor). Componentele de dimensiune mai mică decât lățimea materialului (de exemplu, *tureacul* cioarecilor, *pava* cămășii), se tăiau din material în forme dreptunghiulare sau pătrate, cu linii precise, drepte. Singura tăietură ușor rotunjită era cea din jurul gâtului cămășii tunică.

Suprapunerea celui de-al doilea nivel al îmbrăcămînții accentua formele, marcând mijlocul și amplificând anatomia corpului, în special a celor legate de fertilitate. Acest nivel se pare a corespunde formelor scrijelite pe figurinele primitive care sugerează brâul și catrința, sau opregul costumului românesc.¹⁵⁶ Faptul că aceste elemente ale costumului se suprapuneau întotdeauna albului, ne face să credem și mai mult în existența primordială a acestui strat al îmbrăcămînții. Semnificativ este și tipul de decor al primului strat vestimentar, aplicat aproape în exclusivitate pe suprafața materialului țesut și neintegrat structural acestuia. Piese ce aparțin nivelului al doilea al îmbrăcămînții se țesau în forma definită a obiectului, cu excepția laiberelor și a cojoacelor. Motivele erau țesute sau brodate.

Nivelul al treilea îl înțelegem astăzi ca un strat suplimentar protector, specific în general anotimpului rece. Nu se poate subestima valoarea acestui nivel al îmbrăcămînții, datorită faptului că este primul care transmite mesajul proporției, al culorii și al motivelor (cel puțin în perioada adecvată îmbrăcării lui). Rolul unor piese vestimentare din această grupă, ca de exemplu al *glugii*, s-a complicat incluzând funcția ceremonială.¹⁵⁷ Majoritatea pieselor erau croite din materialul țesut în metraj, folosit în forme drepte, de la o margine la alta.

Veșmântul feminin

Veșmântul feminin transilvănean avea ca piese principale cămașa și poalele din pânză albă de cânepă sau in, catrințele (zadiile) făcute în general din lână, prinse în talie cu brăcira și brâul și laibere sau cojoace din blană de miel, pănură, sau catifea.¹⁵⁸ Opincile și *obiielele* sau *turecele*¹⁵⁹ îmbrăcau piciorul. *Tindeiele* albe, lungi, care înfășurau capul, ori *ceapșa*, *conciul*, sau năframa albă sau neagră complectau gâteala capului.

În portul feminin din Transilvania întâlnim cămașa sub cele două croiuri bine cunoscute în spațiul românesc, tunică și ia, croite până în talie sau lung, incluzând și porțiunea poalelor. Ambele erau făcute din pânză de cânepă sau in, țesută în două ițe. Cea mai bună calitate de pânză era folosită pentru cămășile și poalele de sărbătoare, iar pânza de calitate a doua se folosea la aceleași tipuri de piese destinate portului zilnic.

Tunica era forma cea mai simplă de a îmbrăca corpul uman într-o formă practică dar totodată și expresivă prin spațiile largi care le expunea materialul, permițând astfel aplicarea modelelor (figura 198). Croiul de tip tunică a fost cunoscut la majoritatea culturilor antice, incluzând cele din spațiul Europei, Mediteranean și cel Sud American. Această cămașă era făcută dintr-o lățime de pânză. *Stanul*¹⁶⁰ era croit dintr-o bucată continuă de țesătură, sau adăugat peste umăr. Cămașa putea avea clini laterali adăugați *stanului* pentru a-i mări volumul. Tăietura gâtului se prelungea cu o deschidere pe piept, lungă atât cât să permită îmbrăcarea cămășii.

156. A se vedea figurinele de la Cârna, la Muzeul Național de Istorie a României.

157. A se vedea Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă în munții Apuseni*.

158. Catifeaua numită în Transilvania și *barșon* a apărut târziu. La începutul secolului al XX-lea se cumpăra din comerț la un preț foarte ridicat. S-a folosit la confecționarea *lăibărușurilor* purtate de femei la costumul de sărbătoare. Materialul s-a folosit și la confecționarea catrințelor.

159. *Turecii* aveau denumiri diferite de la o zonă la alta. De exemplu în Apuseni se numeau *cioci* sau *cioareci*, iar în zona Pădurenilor *toloboni*.

160. *Stanul* era componenta principală a tunicii care acoperea fața (toracele) și spatele.



Figura 198

Cămașă tip tunică cu clini laterali și *pavă*. Motivul este minim, indicând folosirea cămășii pentru portul zilnic. Lungime 53 cm, lungime mânecă 40 cm, lățime stan 53 cm, lățime *pavă* 6 cm. Hărtăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Mânecele croite drept, unite perpendicular pe forma dreaptă a *stanului*, deveneau mobile prin intercalarea *pavei*¹⁶¹ pătrate sub braț. Motivele brodate erau simple, dispuse prioritar în jurul gâtului, continuându-se în jurul tăieturii frontale și la terminația mânecilor. Ele puteau continua în șiruri drepte orientate vertical pe lungimea mânecii și peste umăr, paralel cu linia de cusătură dintre *stan* și mâneci. În Transilvania, exceptând zona Maramureșului, s-au păstrat puține cămăși de acest tip, datorită preponderenței cămășilor de tip ie.

Ia, încrețită în jurul gâtului, era cămașa iliro-traco-dacică, numită de tip *carpatic* de către Formagiu în *Portul popular din România*. Croiul dreptunghiular al mânecilor era unit pe direcție paralelă cu formele dreptunghiulare ale *stanului*, până în direcția *pavei* care marca întreruperea de sub braț. *Stanul* este croit separat față și spate (figura 199). Linia dreaptă a terminației superioare de la mâneci și a capetelor *stanului* era încrețită în jurul gâtului dând caracteristica tipică iei ce adesea se termina printr-o bandă decorată.

161. *Pava*, o bucată mică de pânză de dimensiuni aproximative 4 - 10 cm era intercalată pentru a facilita mișcările brațelor.



Figura 199

Cămășa tip ie. Pânză de bumbac țesută manual cu 13 fire urzeală și 12-13 fire de bătătură pe cm, ambele toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția S. Brodată cu fire de bumbac și mătase. Lungimea cămășii 54 cm, lungimea mânecii 83 cm. Poiana Răchitelii, Hunedoara. Prima jumătate a secolului al XX-lea

Pentru a face posibilă îmbrăcarea, ia avea o tăietură pe partea centrală a pieptului, la spate sau la umăr, depinzând de zona etnografică și stilul purtat într-o anumită perioadă. Ia putea fi scurtă până în talie, sau continuată cu poalele (figura 199, 200). Amploarea motivelor brodate ale iei au variat în timp și de la o zonă la alta. Cum era și firesc, motivele cămășilor de sărbătoare erau tratate cu mai mult atenție, expunând maximul compoziției înscrise în tiparul zonei respective.

În Transilvania, intensități maxime ale broderiei se întâlnesc pe cămășile din zona Pădurenilor, contrastând cu discreția ornamentală a cămășilor din zona Hațegului, a Sibiului, sau chiar a munților Apuseni (figura 199, 287). Repartizarea motivelor brodate era prioritară pe lungimea mânecilor și piept. Spatele era tratat cu motive minime sau era lăsat în culoarea albă a pânzei. Banda care acoperea terminațiile crețurilor de la gât era intens decorată. Volumul important al mânecilor era pus și mai mult în evidență prin încrețirea lor la terminația inferioară, lăsând o manșetă înfoderată brodată cu multă atenție. Dimensiunea manșetelor era în general de 7-10 cm, dar putea lua forme exagerate ca cele ale cămășii cu ciupag, la care începeau în direcția cotului, de unde atârnav bogat pe toată jumătatea brațului¹⁶²

Poalele complectau primul nivel al îmbrăcăminții feminine adăugându-se direct cămășii (figura 200), sau construindu-se separat (figura 201). Poalele cusute independent de cămașă se făceau din cinci sau șase lați de pânză lată de 40-45 cm, dorindu-se cât mai ample, pentru accentuarea feminității corporale.

Atât la cămașă cât și la poale coaserea părților componente se făcea evitându-se pe cât mai mult posibil liniile rigide ale îmbinărilor și totodată, creându-se prin tipul de îmbinare un motiv decorativ discret, accentuând desenul.

162. Figura 26, 251 din *L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine Costumes-Textiles-Broderies*, Tancrét Bănățeanu, Gheorghe Focșa, Emilia Ionesco.



Figura 200

Cămașă tip ie cu poale. Pânză de bumbac țesută manual cu 13 fire urzeală și 12-13 fire de bătătură pe cm, ambele toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția S. Lățimea pânzei 64 cm. Brodată cu fire de bumbac și mătase. Lungimea cămașii 131 cm și a mânecii 81 cm. Bătrâna, Hunedoara. Făcută în jurul anilor 1935

Cusătura se făcea fie cu fir de cânepă alb, părluit de două sau trei ori, fie cu fir colorat de lână. De la sfârșitul secolului al XIX-lea se întâlnește tot mai mult firul colorat de bumbac.

Cromatica broderiei cămășilor și a poalelor era limitată la roșu, negru și albastru. Rareori era folosit galbenul și oranjul sau ocrul. Prin însăși caracteristicile ei, broderia, tehnica de suprapunere a materialelor pentru transmiterea mesajul simbolic sau decorativ, permitea execuția cu o relativă ușurință a motivelor. În ornamentica primului strat vestimentar predomina ordinea geometrică, dacă nu în exclusivitate, cel puțin în încadrarea generală a motivelor. Este de remarcat continuitatea motivelor stilizate, aplicate prin broderie costumului popular, care se pot identifica pe materialele preistorice, de natură anorganică (piatră, ceramică, os), găsite în spațiul carpatic.¹⁶³

Între forma și cromatica motivelor aplicate pe poale și cămașă există o relație de complementare. Distribuția motivelor era întotdeauna concentrată în principal pe cămașă și secundar la baza poalelor. La terminațiile poalelor și ale mânecilor cămășii se adăuga dantela făcută din fir de cânepă albă, sau mai târziu, în secolul al XX-lea, din fir de bumbac alb sau colorat și chiar din mătase (figura 299).

Cel de al doilea nivel al îmbrăcămînții feminine, compus din catrințele prinse în talie cu brăcira și brăul, făcute în general din lână, și vestele confecționate din piele de miel, pănură, sau catifea, aducea coloratura tipică vestimentației fiecărei zone etnografice. Materialele care intrau în compoziția pieselor din acest nivel erau în general de natură proteică, fapt care le explică coloratura variată (dat capacitatea lor de a absorbi cu ușurință culoarea).



Figura 201

Poale făcute din șase lați din pânză făcută cu urzeală de bumbac și bătătură de cânepă (lățimea fiecărui lat 60 cm). Dantela și broderia de la bază este lucrată cu fir de bumbac alb. Cusătura dintre lați este făcută cu fir de cânepă, iar motivul linear negru suprapus cusăturii dintre lați este lucrat cu fir de bumbac. Legarea în talie se făcea cu fir de cânepă răsucit cel puțin în două. Lungime poalelor este de 71 cm. Hârțăgani, Hunedoara, prima jumătatea a secolului al XX-lea

163. Virgil Vasilescu, *Semnele cerului*.



Figura 202 (stânga)

Catrințe (oprege) negre de diferite lungimi, împăturite. De la stânga la dreapta: 91 cm și 86 cm lungime, ambele împăturite în 4 pliuri. Hărțăgani, Hunedoara. Sfârșitul secolului al XIX-lea; 74 cm lungime, împăturită în 6 pliuri; 79 cm lungime, împăturită în 4 pliuri; și 63 cm lungime, împăturită în 5 pliuri. Bătrâna, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea. Lățimile variază între 45 și 66 cm.

Figura 203 (dreapta)

Catrință plisată în două pliuri și legată după vopsire. Țesută în patru ițe cu motiv punct de diamant, din lână (*păr*), vopsită neagră. 12 fire urzeală și 7 fire bătătură pe cm, fire toarse *răsucit* în direcția Z. Lungime 69 și lățimea 66 cm. Bătrâna, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Catrințele erau piesele care se purtau pereche, față/spate, peste poale, legate în talie cu brăcirele (figura 192, 197, 300). De la zădăria roșie¹⁶⁴ cu vânat purtată în Munții Apuseni pînă la începutul secolului al XX-lea, la sobrietatea catrinței negre care i-au urmat, se remarcă aceeași proporție monumentală a dreptunghiului care încadrează jumătate din figura feminină (figura 266). Plierea catrințelor a fost un detaliu al modei continuat pînă în secolul al XX-lea. S-a practicat cu maxim efect în zona munților Apuseni și a ținutului Pădurenilor (figura 202-204).

164. Costumul de la pg. 92 în *Romanian Folk Costume*, Petrescu, Secoșan.



Figura 204

Catrință țesută în patru ițe cu motiv de brăduți, din lână (*păr*), vopsită neagră. 14 fire urzeală și 9-10 fire bătătură pe cm, fire toarse *răsucit* în direcția Z. Dantelă și broderie cu fir de lână neagră. Lungime 63 cm, lățime 65 cm. Legători împletite din fire de culoare alb, roșu, albastru, toarse *îndrugat* în direcția S (unul roșu închis în direcția Z). Lungimea legătorii 88 și 109 cm. Bătrâna, Hunedoara, începutul secolului al XX-lea



Figura 205 a (sus)

Cojocel de femeie făcut din blană de miel cu broderie din fir de lână și aplicații din piele vopsită roșu. Lungime 44 cm și lățime spate 48 cm. Bătrâna, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Figura 205 b (jos)

Dosul cojocelului din figura 205 a

Vestele (pieptarele, laibăruțele), cojoacele brodate, deschise în față sau *înfundate* (închise în față și deschise peste umăr și pe una din laterale, sub braț), cu deschizătura peste umăr și sub unul din brațe, confecționate din materiale țesute, țesute și brodate sau blană de miel, completeau ținuta feminină (figura 191, 205a, b). Prin coloratură, această grupă a vestimentației accentua întreaga ținută, marcând stilul tipic al fiecărei arii etnografice.

Brăiele și brăcirele au marcat mijlocul ținutei feminine prin complexitate cromatică și proporție. Datorită lățimii relativ mici a țesăturii, de aproximativ 4-10 cm, realizarea lor putea fi acomodată pe un instrumentar rudimentar, ceea ce explică țeserea lor în *bâte*, cu *table* și cu *scândura*. Particularitățile tehnice ating la această grupă textilă performanțe impresionante la o perioadă timpurie în istoria textilelor. Importanța lor în rândul vestimentației se explică prin autenticitatea materialului și a tehnicilor de lucru păstrate nealterate până la totala lor dispariție din port (figura 206).

Nivelul al treilea prezintă forme generoase prin însăși natura materialului care intră în compoziția lui - pănura, pieile și blana de la animale. Este destinat protejării corpului de temperaturile joase și umiditatea ridicată în anotimpul rece. Acestea au luat diferite forme și dimensiuni, variind de la *țundră*, *laibăr* și *căput* (figura 207) până la mitica *glugă*.¹⁶⁵ Materialul din care erau confecționate era pănura de culoare albă, maro sau neagră, produsă în industria casnică. Accentele de culoare erau aplicate din fire sau pasmanterie de lână. Croiul simplu avea la bază tunica. Pava, uneori continuată în jos pe laterale, îmbogățea volumul întregii piese, ușurând totodată mișcările (figura 207). Literatura de specialitate referitoare la tipologia acestor piese din diferitele arii ale Transilvaniei este lăudabilă.



Figura 207

Țundră din Țara Moșilor, croită din pănură albă, țesută din lână Țurcană în patru ițe. Lungime 100 cm, lungime mâneci 54 cm, lățime spate între mâneci 40 cm, lățime la poale 84 cm. Decorul negru este din împletitură din lână (*pâr*). Sfârșit de secol XIX

165. Pentru *glugă* a se vedea figura 264 la pg. 219 în *Dictionar de artă populară*, Stoica, Petrescu, Bocșe.



Etnografi de vârf au urmărit croiul și elementele suprapuse acestuia, în studii de o excepțională valoare, printre care merită amintite *Portul popular din România* de Hedvic-Maria Formagiu, *Portul popular din Țara Hațegului* de Romulus Vuia și *Portul și industria casnică textilă în munții Apuseni* de Lucia Apolzan.

Anexele vestimentare, incluzând piesele care acopereau capul și încălțăminte, erau piese cu rol aparent practic, dar care totodată impuneau și statutul social al purtătoarei. Unele dintre cele mai complexe obiecte vestimentare din această grupă au fost *ceapșele* răspândite în special în zona Hațegului, a Pădureni și a munților Apuseni. Complexitatea stilistică a croiului este completată de bogăția materialului (câneapă, in și lână) și a tehnicilor de lucru (țesătură și broderie, figura 208).



Figura 208
Ceapșe brodate cu fir de lână (păr), tors în direcție Z și răsucit în două în direcție S. Broderia este făcută pe pânză de câneapă. Este cusută cu fir de câneapă, lână și bumbac. Bătrâna, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Figura 206 (imaginea din pagina anterioară)

Elemente de accent folosite în marcarea mijlocului costumului feminin pădurenesc: inele și cheițe, brâu cu oglinzi, brâie metalice, brâie țesute și brodate și salbă cu bani. Zona pădurenilor, Hunedoara. Secolele XIX și XX

Veșmântul masculin

Costumul bărbătesc este caracterizat printr-o accentuată sobrietate determinată de albul materialului de bază pe care sunt puse în evidență motivele, într-o formă și gamă cromatică restrânsă prin comparație cu cele ale costumului feminin (figura 195a, b, 296, 303). Primul nivel al costumului purtat în anotimpul cald era făcut din pânză de cânepă sau in, iar cel purtat în anotimpul rece din pânură.

Croiul cămășii era cel de tip tunică, cu o lungime prelungită peste talie și care acoperea partea superioară a cioarecilor sau a izmenelor (figura 195a, 209, 210). Tăietura gâtului se prelungește cu o deschidere frontală, atât cât să permită îmbrăcarea. În timp, și de la o zonă la alta, se întâlnesc variații în proporția stanului și a mânecilor precum și în terminația mânecii ce putea fi liberă sau strânsă în manșetă, numită *pumnar*. Motivele brodate cu fire albe sau într-o cromatică restrânsă din fire de cânepă, bumbac sau lână, erau aplicate la terminația mânecilor, pe lângă gât, continuându-se pe tăietura din față și eventual la umăr, pe lângă cusătura de îmbinare a mânecilor. Strângerea cămășii în talie cu chimirul sau brâul accentua statura.

Izmenele din pânză de cânepă se purtau în anotimpul călduros și ca urmare erau croite largi ca să permită aerisirea și totodată mișcările libere ale corpului. Croiul era simplu, fiecare *crac* (picior) fiind croit din doi lați de pânză uniți în direcție verticală pe mijlocul piciorului, față și spate, sau pe partea laterală și interiorul piciorului. *Turul* izmenelor, bucata de pânză croită în formă pătrată era intercalat între cei doi *craci* pentru a da mobilitatea necesară (figura 211). Porțiunea frontală dintre cei doi *craci*, superioară turului, rămânea deschisă. Mijlocul era strâns cu o ață de cânepă introdus în spațiul anume creat prin îndoirea terminației superioare a cracilor (figura 211). Izmenele de sărbătoare erau lucrate din pânză de prima calitate țesută în două, și mai rar în patru ițe. Erau decorate pe cusăturile dintre lați sau/și la baza cracilor.



Figura 210
Păstrarea pliată și întoarsă pe dos a cămășii bărbătești din figura 209



Figura 209

Cămașă bărbătească de sărbătoare făcută din pânză de cânepă de prima calitate, țesută în două ite. Cusătură, broderie și dantelă cu fire de cânepă, bumbac și mătase. Lungime cămașă 101 cm, lungime mâneci 55 cm, lățime stan 39 cm. Bătrâna, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Cioarecii cei mai simpli erau făcuți din pănură albă, având fiecare *crac* croit dintr-un singur lat de pănură, uniți prin *tur* (figura 212). Singura cusătură a cracilor era pe linia exterioară a picioarelor și pe *tur*. Închizătoarea din față avea două deschizături numite *purhăburi*. Buzunarele interioare laterale erau făcute din pânză de cânepă. De la simplitatea liniară a motivelor aplicate cu lână neagră (figura 212), decorarea suprafeței albe a devenit din ce în ce mai aglomerată acoperind liniile de asamblare ale cioarecilor și buzunarele. Era făcută cu pasmanterie cumpărată din comerț. Spre jumătatea secolului al XX-lea pânura produsă în industria casnică din care erau făcuți cioarecii și laibărele bărbățești a fost înlocuită de abaua fină de manufactură.

Nivelul al doilea al vestimentației bărbățești include brăiele și chimirele (figura 195a, 215) care marcau mijlocul, subliniind anatomia corpului, precum și pieptarele și laibărele (figura 195b, 213, 214) care au atins forme decorative complexe prin motivele brodate sau aplicate. Dintre cele mai reprezentative exemplare ale acestei grupe sunt pieptarele și chimirele lucrate în zona Orăștiei, unde calitatea pielii argășite se îmbina cu broderia detaliată a motivelor cusute cu fire de lână colorată (figura 195a, 215). Pasmantieria, șnururile și nasturii decorativi erau aplicați pe partea frontală și pe gulerele laibăruțelor.



Figura 211
Izmene bărbățești de port zilnic făcute din pânză de cânepă de a treia calitate. Lungime 83 cm, lățime crac 34 cm și latura *turului* 35 cm. Hărtăgani, Hunedoara. Prima jumătate a secolului al XX-lea



Figura 212

Cioareci din pănură albă de lână Țurcană. Lungime 107 cm și lățimea cracilor la bază 17 cm. Decorul negru este făcut din catifea și din împletitură de lână Țurcană (*păr*). Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea



Figura 213

Laibăr bărbătesc croit din pănură de culoare maro natural, țesută în patru ițe. Fragmentele de pănură, aplicate pe dosul clapei buzunarului lateral, țesută în două ițe cu accente de culoare integrate în bătătură (stânga) și pe dosul buzunarului de la piept, țesută în patru ițe și vopsită roșu cu coloranți vegetali (dreapta), demonstrează existența acestor tipuri de pănură și folosirea lor la confecționarea cioarecilor și probabil a fustelor (în cazul de față funcția fragmentelor este secundară). Luncani, zona de interferență a Pădurenilor cu Banatul înalt. Începutul secolului al XX-lea



Figura 214

Laibăruț din aba de manufactură, purtat în jurul anilor 1945 de Tripon Toader din Hărțăgani, Hunedoara. Piesa reprezintă evoluția acestei grupe textile în secolul al XX-lea. Lungime 67 cm, lățime spate 54 cm. Decor negru cu împletituri din lână (păr)

Nivelul al treilea al veșmântului se impunea prin prezența lui suprapusă îmbrăcămînții de bază în situația temperaturii scăzute, a intemperiilor vremii sau în situații absolut detașate de orice funcție practică. Așa a fost cazul *glugii* a cărei funcție practică se pare a fi fost dublată de cea ritualică, continuată până la absoluta ei dispariție din port.¹⁶⁶ *Tundra*, *laibărul* și *căputul* erau asemănătoare ca și croi celor ale veșmântului feminin. Prin comparație cu acesta, decorul era mai sobru.

Dintre anexele vestimentației masculine se remarcă chimirele din piele, căciula din piele sau fetru folosită la acoperirea capului și încălțăminteă asemănătoare cu cea purtată de femei, incluzând opincile în care se purtau *obielele* de lână sau cânepă.



Figura 215

Chimir din piele. Broderia colorată este făcută din fâșii de material prelucrate să imite pielea. Lungimea 104 cm, lățimea 15.5 cm. Probabil lucrat la Orăștie, la începutul secolului al XX-lea

166. Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică textilă în munții Apuseni*, pg. 175-176.

ȚESĂTURI FOLOSITE ÎN INTERIORUL LOCUINȚEI

Varietatea inventarului textil folosit în interiorul locuinței este direct relaționată cu necesitățile izolării termice pe perioada anotimpului rece, a protejării condiției obiectelor valoroase, a respectării regulilor bazice de igienă și nu în ultimul rând, a necesității perpetue a omului de a se înconjura de culoarea și vibrația corespunzătoare spiritualității și sensibilității lui estetice. În relație cu aceste criterii și cu cele ale factorilor economici impuși, de-alungul istoriei s-au sedimentat materialul, forma și stilul fiecărei grupe de obiecte textile.

În categorisirea textilelor folosite în interiorul locuinței am urmărit grupele mari ale spațiilor arhitecturii interioare, în relație cu necesitățile vieții zilnice. Acestea sunt acoperirea pereților, acoperirea patului și acoperirea mesei.

Acoperirea pereților

Relieful și clima Transilvaniei au impus izolarea termică a încăperilor. Întru-cât majoritatea camerelor caselor tradiționale aveau trei pereți exteriori, a fost necesară acoperirea acestora cu materiale textile protectoare numite păretare. Grupa textilă a păretarelor a devenit parte din friza decorativă expusă în jurul camerei. Caracteristica acestor piese textile, comune întregii Transilvanii,¹⁶⁷ era proporția între lungime și lățime și compoziția lineară a motivelor orientate paralel cu verticalitatea interiorului.¹⁶⁸ Păretarele erau făcute dintr-o singură lățime, *foaie*, de țesătură.¹⁶⁹ Lungimea era corelată cu dimensiunea spațiului ce se dorea acoperit, acesta putând fi peretele din spatele patului, pe o singură sau pe două laturi ale patului, spatele lavițelor, sau spațiul de sub ferestre.

Materialul cel mai adecvat pentru izolarea termică era lână. Aceasta s-a folosit atât ca urzeală cât și ca bătătură la majoritatea păretarelor. S-au țesut și păretare cu urzeala de cânepă și bătătura de lână. Motivele țesute au fost lineare, rezultate din alternarea a două sau trei culori bazice ale firelor de bătătură; motive geometrice adesea de formă romboidală, încadrate în benzi de câteva linii continue, ambele țesute *alese în degete*,¹⁷⁰ carouri, rezultate din intersectarea liniilor create de firele de urzeală și bătătură alternativ colorate, țesute în două sau patru ițe; și motive nevedite, țesute în ițe, *fuscei*, sau *ațe* (216, 304).



Figura 216

Lat de perete nevedit, țesut de Tripon Victoria în jurul anilor 1960. Lungime 202 cm și lățime 75 cm. 10 urzeli pe cm din bumbac tors în direcția Z și răsucit în două în direcția S și 9 bătăături pe cm la țesătura de fundal, din trei fire de bumbac toarse în direcția Z și 9 fir de lână toarse în direcția S. Hărțăgani, Hunedoara

167. Folosirea păretarelor era comună întregii României, ele purtând diferite denumiri (păretar, *foaie de perete*, *laicer*, etc). Varietatea cromatică, structurală și decorativă era specifică zonelor de proveniență.

168. În secolul al XX-lea motivul simplu, linear a fost înlocuit cu cel nevedit.

169. A se vedea Stoica, Petrescu, Bocșe, *Dicționar de artă populară românească*, pg. 272.

170. Motivele lineare și benzile care încadrau multiplele motive erau țesute cu suprafața de bătătură. Prin expunerea păretarului pe lungime, urzeala căpăta poziția orizontală, iar motivele rezultate din firele de bătătură erau direcționate vertical.



Figura 217
Culmea din *ceacasa* gospodariei din figura 3

Dat fiind impactul vizual direct creat de poziționarea păretarelor aproape de nivelul ochiului, cromatică păretarelor era vibrantă, rezultată din combinația a două sau trei culori bazice: roșu și negru; roșu, negru, alb; roșu, negru, galben; sau roșu, albastru, alb. Rareori se foloseau și unele culori secundare cum ar fi verdele și oranjul. De menționat sunt și păretarele țesute în culorile sobre ale firelor naturale: alb, negru; alb, maro; alb și nuanțe ale negrului și maroului. Odată cu răspândirea coloranților sintetici gama coloristică s-a amplificat.

Pereții interiorului țărănesc au expus, se pare cel puțin câteva secole la rând,¹⁷¹ o grupă aparte de țesături, fără o funcție practică anume, ci mai degrabă una de împodobire și înbogățire spirituală a spațiului. Aceasta a inclus țesăturile care se puneau peste *culme*, prosoape sau țesături anume făcute pentru acoperirea întregii *culmi*, precum și ștergarele (prosoapele) de perete, numite *chindeie* sau *tindeie*.

Culmea era friza textilă expusă dramatic în partea superioară a încăperii, pe unul sau mai mulți pereți ai încăperii (figura 217). Peste o rudă de lemn se expuneau țesături, fie multiple prosoape de culme, numite *chindeie de culme*, fie o țesătură decorativă lungă și îngustă numită ea însăși *culme*. Dimensiunea prosoapelor de culme varia de la o zonă la alta. Cea mai comună dimensiune era în jur de 40-45 cm lățime și 65-70 cm înălțime, din care decorul acoperea aproximativ trei părți. Decorul acestor țesături, intens pe jumătatea expusă spre vedere și mai puțin sau deloc existent pe jumătatea dinspre perete, care trecea peste rudă, transforma țesăturile de pe culme în obiecte de contemplare spirituală și estetică (figura 218).

171. A se vedea Cornel Irimie, Nicolae Dunăre, Paul Petrescu, "Textile și port" în *Mărginenii Sibiului*, pg. 339.

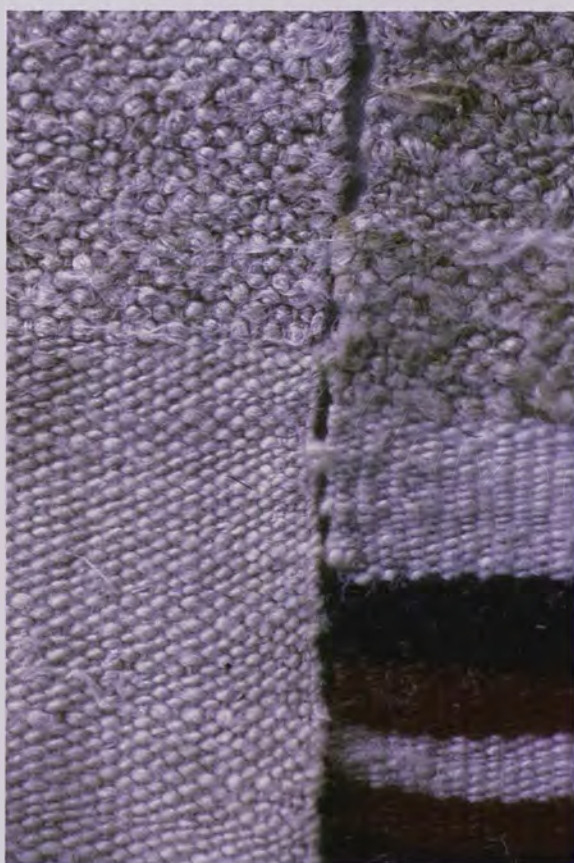


Figura 218 (sus)

Prosoape de culme țesute cu urzeală de cânepă și bătătură de cânepă și bumbac. Hărțăgani și Ormindea, Hunedoara. Se observă și partea albă nedecorată care nu se expune pe partea frontală a culmii. Dimensiuni aproximative între 60-70 cm lungime și 40-50 cm lățime. În medie 6 fire de urzeală pe centimetru și 6 fire de bătătură din fire de cânepă, ori 9-10 fire de bătătură din bumbac, pe centimetru. Sfârșitul secolului al XIX-lea

Figura 219

Detaliu din ultimele două prosoape din dreapta figurii 218. Jumătatea de jos a figurii reprezintă detaliu din partea frontală a prosoapelor, care se expunea spre vedere, țesută cu urzeală de cânepă (fire din fibre de *urzeală*) și bătătură din bumbac. În jumătatea de sus a figurii se observă partea superioară a prosoapelor țesută în continuarea aceleiași urzeli, cu bătătură de fire de *urzeală* în stânga imaginii și fire de *câlți* în dreapta imaginii

Materialul folosit era cânepa pentru urzeală și bătătura de fond a jumătații nedecorate și bumbacul pentru țeserea motivelor¹⁷² colorate preponderent roșu dar și cu nuanțe de albastru, negru și galben (figura 219). Motivele erau țesute *alese în degete*.

*Chindeiele*¹⁷³ de perete erau prosoapele țesute lungi și înguste cu motive colorate la extremități (figura 220-222). Dimensiunile aproximative puteau fi de 200 cm lungime și 45 cm lățime. Dimensiunea și motivele variau de la o zonă la alta și în funcție de folosirea lor. Erau expuse în formule variate incluzând încadrarea icoanelor, a farfuriilor de ceramică sau a tocurilor de uși și ferestre. Expunerea lor se făcea prin plierea multiplă a prosopului pe lungime, care permitea așezarea lui după cuie, icoană, sau farfurie pe o lățime de câțiva centimetri și deschiderea terminațiilor simetric decorate sub formă de evantai (figura 304). Transformarea în timp a acestor țesături s-a produs prin înlocuirea cânepii, folosită inițial ca material de bază, cu bumbacul și prin amplificarea motivelor dispuse la terminațiile prosopului. Motivele erau țesute *alese în degete* sau nevedite, colorate în roșu, albastru, negru și galben.



Figura 220

Una din cele două terminații simetrice ale prosoapelor de icoană expuse pentru aerisirea anuală. Lungimile aproximative sunt de 160 cm și lățime 46 cm. Munții Apuseni, începutul secolului al XX-lea

172. Probabil lână s-a folosit înaintea bumbacului.

173. *Ștergarul* a avut un rol complex în cultura tradițională. Funcția lui s-a extins de la simpla folosință în muncile legate de pregătirea hranei, curățenia corporală, la decorarea spațiului de locuit, la component al costumului și prezența lui în ritualurile de trecere. Dimensiunile aproximative, variind de la 45 cm la 200 cm în lungime și 25 cm la 50 cm în lățime, și motivele, țesute sau brodate, dispuse în principal simetric la ambele terminații ale lungimii, variau în funcție de folosința ștergarului. A se vedea și Gh. Nistoroia, *Ștergare populare*.



Figura 221(stânga)

Prosop de icoană. Lungime 175 cm și lățime 139 cm. Structura de fond a prosopului este cu fața de bătătură, cu 6-7 urzeali pe cm, fir de bumbac tors în direcția Z și răsucit în două în direcția S și 20 bătători pe cm, fir de bumbac tors în direcția Z. Motivele colorate sunt țesute *alese peste degete* din fir de bumbac

Figura 222 (dreapta)
Detaliu din figura 221



Figura 223

Pat înalt. În gâtelea patului se observă dantela *lepedeului de sârbitură*, *lepedeul* de lână țesut în patru ițe și peste acestea, linia cergii împăturite și *căpătâiele*

Acoperirea patului

În majoritatea ariilor etnografice ale Transilvaniei patul tradițional era impozant prin proporția dintre desfășurarea sa orizontală și dimensiunea sa verticală.¹⁷⁴ Picioarele înalte susțineau corpul patului la o distanță considerabilă față de vatra sau podeaua locuinței, izolându-l astfel de curentul rece din partea de jos a încăperii. Paturile ajunseseră la o asemenea înălțime, încât urcarea în pat se făcea de pe o laviță așezată în fața acestuia. Întreaga "găteală" a patului îi accentua somptuozitatea (figura 223).

Făcut în totalitate din lemn, corpul patului de formă dreptunghiulară, susținea *strujacul* din pânză de cânepă, care avea rol de saltea. *Strujacul* avea forma unui sac mare, de aproximativ 100-120 cm lățime și 200 cm lungime, cu o deschizătură la centru, pe cusătura dintre lați (figura 224). Prin deschizătură *strujacul* se umplea cu paie, fân sau pănuși de porumb. Prin aceeași deschidere se răsfira conținutul după fiecare folosință, recuperându-se aparența voluminoasă, detaliu foarte important pentru aspectul patului.

174. În unele zone ale Transilvaniei patul înalt a luat proporții verticale impresionante depășind jumătatea încăperii, înălțime accentuată și de suprapunerea *căpătâielor*.



Figura 224

Strujac din pânză de cânepă umplut cu paie. 200 cm lungime și 140 cm lățime (2 lați pe partea superioară și doi lați pe cea inferioară). La mijloc se observă deschizătura pentru umplerea *strujacului* cu paie. Pânza țesută cu 5 urzeli pe cm din fir de *urzeală* și 5 bătăături pe cm din fir de *câlți* torși gros. Zona Munților Metaliferi, prima jumătate a secolului al XX-lea



Figura 225

Lepedeu de sârbitură făcut din doi lați uniți prin dantelă și cu dantelă cu colți pe o latură. 243 cm lungime și 116 cm lățime. *Sârbitura* țesută cu 11 urzeli pe cm din fir de *fuior* tors în direcția Z și 7 bătăături pe cm din fir de *urzeală* tors în direcția Z. *Lepedeul* se expunea pe parte frontală a patului fără a acoperii total *strujacul*. Zona Munții Metaliferi, prima jumătate a secolului al XX-lea

Strujacul era făcut din patru lați de pânză de cânepă, de calitate a doua sau a treia, țesută în două ite, din fire toarse gros și bine răsucite. Lățimea pânzei folosite era în jur de 50-60 cm. Întru-cât *strujacul* era permanent acoperit, rezistența țesăturii era mai importantă decât aspectul lui.

Peste *strujac* se așterneau cearceaful alb, numit *lepedeu*, făcut din doi sau trei lați de pânză sau *sârbitură* de cânepă sau mai târziu din bumbac, apoi *lepedeul* colorat de lână, făcut din doi sau trei lați și peste acestea perinile sau *căpătâiele* făcute din cânepă, cu terminația de la bază țesută în motive colorate din bumbac (figura 223). Terminația cearceafului alb se vedea la baza părții frontale a patului, de sub *lepedeul* de lână colorată. Calitatea acestor țesături varia în funcție de folosința lor în camera de locuit zilnic sau în camera de sărbătoare. Cearceafurile considerate de calitate superioară, cu care se gătea patul din camera de sărbătoare, erau făcute din pânză de prima calitate. Detaliile decorative, dantela sau cusătura care se aplica la încheierea laților și pe latura care se expunea în partea frontală a patului, se lucra din fir de *fuior* sau bumbac (figura 225). Cearceafurile de folosință zilnică erau diferite de cele de sărbătoare prin lățime (se făceau adesea din doi lați, iar cele de sărbătoare și din trei lați) și prin detaliile decorative mai simple sau inexistente. Cearceafurile făcute din pânză țesută în două ite se numeau *lepedee de pânză*, iar cele făcute din pânză țesută în patru ite se numeau *lepedee de sârbitură*. Începând cu secolul al XX-lea apar cearceafurile de bumbac, cumpărate la prețuri exorbitante de la târguri, țesute în modele nevedite și folosite numai în camera de sărbătoare.

Lepedelee de lână așternute peste cearceaful de cânepă acopereau patul deasupra și pe laterala din față până aproape de podea, lăsând să se vadă la bază decorația albă a *lepedeului* de cânepă. Structura de țesere, motivele și cromatica depindeau de folosința lui. Pentru folosința zilnică pe patul din camera de locuit *lepedeul* de lână era simplu, țesut în patru ite, în motive structurale diagonale, în formă romboidală sau de brăduți, (figura 223). Cromatica era simplă, reducându-se la două sau trei culori. Frecvent culoarea de fond era roșul, iar motivele lineare sau carourile rezultau din intersectarea unor fire de urzeală și de bătătură colorate în negru, sau negru și galben, intercalate la intervale repetate în culoarea de bază. *Lepedelee* de port zilnic aveau o dimensiune variabilă putând fi făcute din doi sau trei lați, fiecare lat de aproximativ 70-75 cm lățime și lungimea între 180-250 cm. Îmbinarea laților se făcea prin coaserea lor cu fir de lână de culoarea predominantă a *lepedeului*.

Lepedee alese tipice camerei de sărbătoare, erau țesute *alese în degete* cu motive stilizate, dispuse liniar. Firul de urzeală era compus din două fire de lână răsucite în direcția S, fiecare fir tors *răsucit* în direcția Z, ori din două fire de cânepă răsucite în direcția S, fiecare fir tors *răsucit* în direcția Z. Bătătura din lână a acestor piese era în general toarsă în direcția Z. Firul se folosea singur sau răsucit în două în direcția S. Frecvent, motivele țesute în culorile bazice roșu, galben, albastru sau verde, erau geometrice, romboidale (figura 226), proiectate încadrate în benzi pe fundalul negru sau roșu al țesăturii (figura 271) sau florale stilizate (figura 306-308). Dimensiunile *lepedeelor* alese erau mai puțin generoase decât ale *lepedeelor* de port zilnic, fapt datorat dificultății de execuție și a cantității de materiale necesare. Lățimea aproximativă era de 140-150 cm, iar lungimea între 180-200 cm. Cei doi lați de țesătură, rareori trei, se coseau între ei cu fir de cânepă sau lână, de culoarea predominantă a *lepedeului*. În asamblarea *lepedeului* se urmărea continuitatea motivele între lați, astfel creindu-se impresia unei țesături continue.

Tendința modei secolului al XX-lea a fost de amplificare a motivelor prin acceptarea influențelor exterioare în desen și materiale (figura 308). Au fost adoptate tehnici noi de țesere prin nevedirea în mai multe ite, nevedire în *ațe* sau în *fuscei*. Culorile vii ale materialului vopsit sintetic sau, mai târziu, chiar folosirea fibrelor sintetice cumpărate din comerț, au transformat cromatica și textura tradițională. În prezent există predilecția spre folosirea tehnicii broderiei în care se lucrează seturi textile pentru pat, față de masă și draperii.



Țesăturile de pat folosite pentru acoperirea corpului în timpul nopții, *țolurile* (păturile, figura 227) și *cerșile* (figura 228, 237) erau împâslite după ce se țesau în două sau patru ițe. Acestea puteau fi albe, vârgate, ori cu motive în carouri negre sau maro ale culorilor naturale, pe un fundal alb. La cerșile cu *ciupii* adăugați pe fundalul monocrom alb, sau vârgat, suprafața se îmbogățește în grosime și coloratură prin șuvițele adăugate de lână monocromă sau colorată (figura 164a, b).

Cerșile se făceau din trei lați de țesătură, îmbinați prin coasere înainte de împâslire. Fiecare lat putea avea o lățime de 70-90 cm înainte de dubire, creindu-se astfel o cerșă lată de 210-280 cm care prin împâslire era redusă la 150-200 cm. Lungimea varia în funcție de folosință, fiind în medie de 200-250



Figura 227

Țol țesut în patru ițe din lână Țurcană, împâslit. Este făcut din doi lați. 183 cm lățimea și 107 cm lungime. Colectat de la ciobanii veniți din zona Sibiu în aria Făgetului (Timiș). Prima jumătate a secolului al XX-lea

Figura 226 (imaginea din pagina anterioară)

Lepedeu țesut ales în degete făcut din doi lați. 216 cm lungime și 145 cm lățime. 2-3 urzeli pe cm din *urzeală* de cânepă, fir tors în direcția Z și răsucit în două în direcția S și 6 bătători pe cm de lână Țurcană, toarsă în direcția Z și răsucită în două în direcția S și 3 bătători pe cm de bumbac, fire toarse în direcție Z și răsucite în direcția S. Hărtăgani, Hunedoara, prima jumătate a secolului al XX-lea

cm (după împâslire). Grosimea țolurilor și a cerșilor depindea de gradul de împâslire și de structura țesăturii. Cerșile și țolurile țesute în două ițe erau mai subțiri decât cele țesute în patru ițe.¹⁷⁵ Ambele fie se așterneau pe pat din camera de zi în loc de lepedeu ori se puneau împăturite sub *căpătâie*. După folosință când grosimea se reducea, cerșile și țolurile se reimpâsleau, ori când gradul de uzură era avansat se foloseau la acoperitul animalelor.

Deasupra patului, pe unul sau două rânduri, erau expuse *căpătâiele* și perinile folosite în sprijinirea capului și a coloanei vertebrale în timpul repaosului sau pentru decor. Acestea îmbogățeau ansamblul patului prin volum și culoare (figura 223, 229).¹⁷⁶ Bazat pe o analiză a *căpătâielor* și perinilor aparținând perioadei secolelor al XIX-lea și al XX-lea, se poate înțelege evoluția acestora de la piese simple cu rol preponderent funcțional, la piese exclusiv decorative folosite la ornarea patului. *Căpătâiul* și-a păstrat identitatea decorativă până azi când frecvent încă se mai poate vedea în camerele de sărbătoare ale locuințelor rurale din Transilvania (figura 304, 305). Există mărturii care prin descrierea stilului de viață de la sfârșitul secolului al XIX-lea dovedesc folosirea lemnului ca suport pentru anatomia coloanei vertebrale în timpul repaosului.¹⁷⁷

175. A se vedea împâslirea țesăturilor, pg. 81.

176. În istoria diferitelor culturi perinile au avut o evoluție în timp interesantă prin forma, dimensiunea și materialele folosite. De exemplu găsim "perini" sculptate dintr-o bucată de lemn, la unele populații africane, în secolul al XX-lea, sau perini elaborate lucrate la caucazieni, în ultimele secole ale primului mileniu, de o formă îngustă și lungă, făcute din țesătură de în decorate la un capăt cu țesătură de mătase extrem de prețioasă de proveniență asiatică. Dublul rol funcțional și decorativ este evident.

177. Marina Marinescu *Arta populară românească*, pg. 48-49.



Figura 228

Detaliu de cergă țesută în patru ițe din lână Țurcană nevopsită, albă și neagră. Poiana Răchițelii, Hunedoara. Secolul al XIX-lea sau prima jumătate a secolului al XX-lea

Cele mai vechi exemplare de perini, de o formă lungă și îngustă, ca un sac, erau făcute din pânză de cânepă țesută în două sau patru ițe, cusută cu ață de cânepă și umplute cu fân. Perinile de folosință zilnică erau lucrate fără motive sau cu motive lineare simple țesute cu bumbac roșu și negru (figura 229, a doua de la dreapta spre stânga). *Căpătâiele* folosite pentru gâteala patului înalt din camera de sărbătoare, expuneau spre interiorul camerei, la capătul lor închis, decorul bogat în culoare și motive țesute în tehnica tapiseriei sau alese peste fire, cu urzeală de cânepă și bătătură de bumbac roșu, alb, negru sau albastru. Porțiunea decorată numită *fundul perinii*, măsurând pe direcția urzelii aproximativ 50 cm, era distribuită la partea centrală a căpătâiului, pe toată lățimea lui. Cu cât volumul căpătâiului era mai mare cu atât suprafața expusă a motivului decorativ se mărea. Restul căpătâiului era alb, țesut din cânepă în două sau patru ițe. Motivele și cromatica erau asemănătoare prosoapelor de culme.

Forma, *căpătâielor* și a perinilor, a evoluat de la îngustă și puternic alungită spre cea pătrată. Volumul și confortul s-a accentuat odată cu folosirea penelor de pasăre ca umplutură. Penele se puneau în *tocul* perinii sau a căpătâiului, care era o piesă de dimensiune similară sau mai mică decât *fața*, acoperișul exterior, țesut din cânepă și tratat pentru a evita ieșirea penelor.¹⁷⁸

Partea decorată a *căpătâiului* era mai bine păstrată datorită nefolosirii directe și datorită consistenței tehnicii de țesere. Când partea albă a căpătâiului se deteriora, capătul decorat se tăia și se aplica pe un corp nou de perină. Așa se explică supraviețuirea nenumăratelor mostre ale părților decorative aplicate pe fețe de perini făcute chiar din bumbac industrial.

Motivele și tehnicile de ornare a *căpătâielor* folosite azi sunt diferite de cele întâlnite la început de secol al XX-lea. Broderia și dantela și-au făcut apariția în jurul anilor 1950, luând locul țesăturii tradiționale.

178. Marina Marinescu descrie în *Arta populară românească*, pg. 52, o rețetă de tratare a pânzei care prevenea ieșirea penelor. Peste pânză se aplica o pastă făcută din făină de țărâțe de grâu, gălbenuș de ou și clei, care se usca la soare, după care se poliza. Informații asemănătoare am întâlnit în zona Zarandului, unde femeile în vârstă relatează *îmbăcsirea* pânzei de cânepă cu *mânjeală*.



Figura 229

Căpătâie și față de perină. Motivele decorative ale *căpătâielor* sunt țesute în tehnica tapiseriei cu urzeală de cânepă și bătătură de bumbac, exceptând piesa numărul trei (de la stânga la dreapta) care este țesută din cânepă, urzeală și bătătură, în patru ițe, cu motiv țesut din bumbac roșu și negru și piesa numărul unu cu fundul făcut din dantelă și corpul din bumbac țesut industrial. De la stânga la dreapta: față de perină cu dantelă; piesa a două motiv decorativ, detașat de la corpul piesei pentru a fi reutilizat; corpul celei de a treia piesă este făcut din pânză de cânepă țesută în două ițe, având părțile laterale cusute între ele cu fir de cânepă nevopsită și motivul cusut de corpul piesei cu bumbac colorat; motivul decorativ al celei de-a patra piese, care a aparținut unei alte perini, este cusut cu fir de cânepă de un corp de pernă făcut din pânză de bumbac produsă industrial; piesa a cincea are motivul cusut de corpul căpătâiului, făcut din pânză de cânepă, cu fire de bumbac roșu și albastru. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Acoperirea mesei

Măsărița, numele găsit în Transilvania cu atâta candoare pentru fața de masă, are un rol simbolic, decorativ și funcțional bine definit prin prezența centrală a mesei în fiecare cameră și prin necesitatea protejării mobilierului. Prezența acestui obiect textil, deși se pare cu nu prea lungă istorie,¹⁷⁹ a devenit atât de importantă în interiorul tradițional, încât aproape a devenit sacră, confundându-se însăși cu sacralitatea mesei. Prin respectul pentru locul unde se pune hrana în jurul căreia se adunau toți membri familiei, masa devine centrul, nucleul grupului familiar. Ritualul repetat zilnic de spălare a mâinilor, descoperirea capului și rugăciunea înainte de a mânca, se desfășura în jurul unei mese curate, acoperite cu o țesătură, *măsărița*, de formă bine proporționată, cu care se acoperea suprafața lemnului patinat și pe care zilnic se pregăteau bucatele. În preajma anilor 1950 ajunsese să fie o rușine să mănânci pe masa neacoperită.

179. Marina Marinescu, *Arta populară românească*.

Pentru mesele din interiorul de locuit, de o formă dreptunghiulară, proporția feței de masă era importantă, calculându-se în raport cu dimensiunea mesei. Ideal, fața de masă trebuia expusă pe masă și atârând egal împrejurul mesei cu cel puțin 20-30 cm. Astfel decorul și terminația decorativă puneau în evidență prezența mesei.

Materialele folosite variau de la lână, pentru fețele de masă cu o decorație bogată, la cânepă și mai târziu la bumbac. *Măsărițele bătrânești*, făcute din doi lați, erau țesute din cânepă, în două și patru ițe, cu motive structurale diagonale, în brăduți, sau romburi (figura 230, 231). *Măsărițele* țesute în tehnica tapiseriei (chilim) din bumbac sau lână, de culoare albă sau roșu cu motive liniare și geometrice încadrate în benzi erau folosite în camerele de sărbătoare (figura 232). Aveau două sau trei lățimi de țesătură, unite cu dantelă. Pentru ornamentare, s-a folosit de jur împrejur și dantelă cu colturi, făcută din cânepă sau bumbac. Motivele feții de masă erau dispuse la spații egale, simetric, pe toată suprafața, sau la capete.

Moda anilor 1970-80 a impus fețele de masă nevedite din bumbac în două culori contrastante alb/negru, alb/roșu, sau alb/albastru. Predilecția contemporană este spre broderie pe etamină, care acoperiră total suprafața cu motive florale de influență exterioară.



Figura 230 (sus)

Fețe de masă, *măsărițe bătrânești*, țesute din cânepă în două și patru ițe. Motivele liniare se țesau din fire de cânepă vopsite cu *gălițoi*, sau bumbac colorat în roșu și albastru. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Figura 231 (jos)

Detaliu din *măsăriță* din mijlocul figurii 231

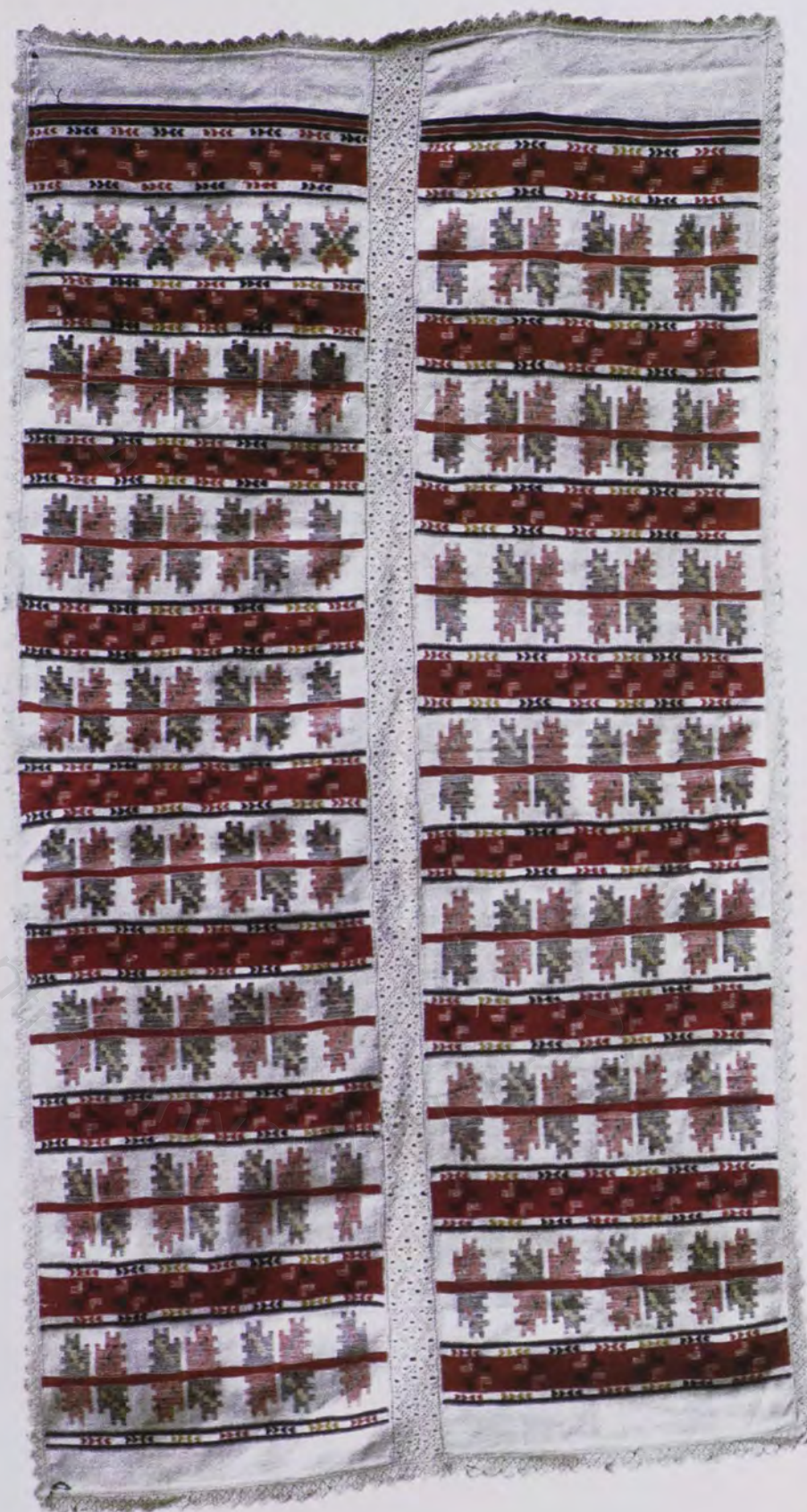


Figura 232
 Față de masă țesută *aleasă*
în degete cu fire de urzeală
 și bătătură din bumbac.
 Dantela din fir de bumbac.
 Munții Apuseni, sfârșitul
 secolului al XX-lea

ȚESĂTURI FOLOSITE ÎN MUNCILE GOSPODĂREȘTI

Între piesele textile folosite la transportul diferitelor produse în gospodărie se înscriu *straițele*, *desagii* și *sacii*.

Straița, cu o dimensiune aproximativ de 50 cm în lungime și cu o lățime ceva mai mică decât lungimea, era confecționată dintr-o singură lungime de țesătură îndoită în două și cu marginile unite prin cusătură (figura 233, prima din dreapta).

Desagii, sunt practic două *straițe* poziționate în opoziție peste umărul sau crupa animalului de povară, în care se cărau în echilibru, greutatea. Erau făcuți dintr-o bucată continuă de țesătură, ale cărei capete erau îndoite, aproximativ la 50 cm pentru a forma *straițele* simetrice, și lăsând la centru țesătura liberă, lungă de aproximativ 50 cm, ca porțiune necesară pentru a fi atârnați în timpul transportului (figura 233, stânga și centru).

Materialele din care erau făcute *straițele* și *desagii* era lână, fie *cănura* bine răsucită, fie *părul*. Țesătura era compactă și rigidă. Structura țesăturii era în patru și mai rar în două ițe. Culoarea varia de la o zonă la alta, întâlnindu-se de la cromatica contrastantă a albului cu negrul, ori albul și maroul natural, la exuberanța coloristică incluzând roșul predominant în combinație cu negrul, galbenul sau albul. Modelele țesute erau lineare ori în carouri. În secolul al XX-lea, odată cu creșterea interesului pentru complicarea motivelor, au început să se țese *straițe* cu modele nevedite.



Figura 233

Desagi, primi doi de la stânga imaginii și *straiță*, ultima, din dreapta imaginii. Țesuți în patru ițe din lână Țurcană. Primul din stânga, este legat sub forma în care se purta peste umăr. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Ștergarul, *chindeul*, sau *tindeul* de șters corpul sau de folosință la bucătărie a fost țesut în cantități impresionante. Se mai întâlnesc și azi, rar, în lăzile unor case tradiționale din munții Apuseni, *valuri* de ștergere rămase netăiate din perioada de mijloc a secolului al XX-lea (figura 234, 235). Ștergarele s-au țesut cu lățimi variate, în funcție de folosință și de disponibilitatea materialului. Se țeseau din cânepă, în combinația de fibre tipică pânzei de calitate a doua (cu urzeală de *fuior* și bățatura de *urzeală* sau *câlți*). Structura lor era simplă, țesută în două ițe, sau mai rar în patru ițe. Culoarea era cea albă, albită pe ambele fețe, cu motive lineare simple la ambele capete, țesute din cânepă vopsită în galben-ocru cu *gălițoi*, sau în perioada de după cel de-al doilea război mondial, din bumbac colorat în special în roșu și albastru sau în roșu și negru. Din cauza prețului ridicat al bumbacului modelele liniare de la extremități erau uneori țesute cu fâșii de zdrențe colorate. Ștergarele se țeseau continuu la fel ca și pânza, având ca diferență intercalarea motivelor simetrice la ambele capete ale fiecărui prosop. Și acestea la fel ca și pânza, se păstrau în *val*, din care se tăiau după necesitate. După tăiere, pentru a preveni desfacerea, terminațiile se țiveau cu fir de cânepă. Rareori terminațiile urzelii se înnodau formând un model dantelat.



Figura 234

Valuri de țesături din cânepă lucrate în două ițe. De la stânga la dreapta: pânză nealbită cu urzeala de *fuior* și bățatura de *urzeală*; *val* de prosoape, țesătură albită pe ambele fețe, urzeala și bățatura de *fuior* și motive lineare din cânepă vopsită cu *gălițoi* și bumbac negru și violet; *val* de prosoape, țesătură albită pe ambele fețe, urzeală de bumbac și bățatură din *urzeală* și motive lineare din bumbac negru și roșu. Hărțăgani, Hunedoara, în jurul anilor 1940



Figura 235
Prosoape de bucătărie de dimensiuni variate. Hărtăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Păstura de acoperit bucatele avea forma și proporția unei fețe de masă în miniatură. Structura, modelele și culoarea erau asemănătoare fețelor de masă bătrânești țesute cu motive structurale de formă diagonală, în brăduți sau romboidală și motive lineare colorate, țesute din cânepă vopsită cu *gălițoi*.

Cenușarele erau țesături simple care se foloseau la *pârluitul* jirebiilor de cânepă sau la spălarea țesăturilor de cânepă prin *pârluire*.¹⁸⁰ Forma *cenușarelor* era apropiată de cea pătrată, obținută prin coaserea a doi lați de țesătură. Erau făcute din fibre de cânepă de calitate inferioară cum ar fi *vologii* sau *câlții*, torși bine răsuciți, pentru a rezista stresului repetat de a susține direct cenușa prin care trecea apa caldă. *Cenușerele* se țeseau simplu, în două ițe, fără motive colorate sau structurale (figura 139g).

Zdremțarele erau piese textile dreptunghiulare, de o formă similară cu a unui *lepedeu* de cânepă, care se foloseau la diferite activități în gospodărie așa cum ar fi căratul frunzelor și acoperitul recoltei. În zona munților Apuseni *zdremțarul* se mai numea și *lepedeu de frunze* (figura 236). Structura era simplă, țesută în două ițe, din fibre corespunzătoare pânzei de calitate a treia. Motivele colorate erau minime sau inexistente. Am întâlnit ocazional în zona munților Apuseni *zdremțare* cu motive coloristice liniare sau în carouri, țesute din cânepă vopsită cu *gălițoi*.

Țolul, pentru cal era făcut din lână, ușor împâslită, cu o cromatică simplă a culorilor naturale alb și negru, ori alb și maro. Motivul structural cel mai întâlnit era cel diagonal (țesut în patru ițe).

180. A se vedea "Înmuierea și albirea firelor de cânepă", pg. 121.



Figura 236

Lepedeu de frunze, sau *zdremțar* țesut în două ițe cu urzeală de *urzeală* și bătătură de *câlți*. 8 fire urzeală și 3 fire (duble, două fire în rost) de bătătură pe cm, ambele toarse în direcția Z. Motivele lineare galben-ocru sunt țesute din *câlți* vopsit cu *gălițoi*, torși în direcția Z, 4 fire pe cm și cele negre din fâșii de materiale textile uzate, 2 fire pe centimetru. Hărtăgani, Hunedoara, prima jumătate a secolului al XX-lea

ȚESĂTURI FOLOSITE ÎN RITUALURI ȘI OCAZII SPECIALE

Evenimentele importante legate de ciclul vieții, așa numitele rituri de trecere, erau celebrate în grupuri largi, cu bucate și băutură servite pe mese lungi și înguste, improvizate, sau special făcute pentru asemenea ocazii. Țesăturile cu care se acopereau în munții Apuseni aceste mese au căpătat în timp denumirea de *măsărițe bătrânești lungi*.¹⁸¹ Proporția, motivele și materialul acestor fețe de masă demonstrează cu certitudine intenția practică a acoperirii meselor făcute din scândură neprelucrată, dar în același timp și atenția acordată mesajului artistic. Proporția feței de masă era unică, remarcată prin lungimea excesivă, în jur de 300 cm și îngustă de aproximativ 120 cm. Erau făcute din două lățimi, unite la mijloc printr-o dantelă sau cusătură simplă. Erau țesute din cânepă, aproape întotdeauna în patru ițe. Lungimea materialului se țesea continuu din care se puteau tăia fețe de masă după necesitate. Motivele acestor *măsărițe* erau simple, lineare, distribuite egal pe toată suprafața. Erau țesute cu cânepă vopsită în galben cu *gălițoi*, ori bumbac de culoare roșu, negru, sau albastru, (figura 230, 231). Este posibil ca din motive practice aceste fețe de masă să se fi folosit înaintea celor din interiorul locuinței, care fără nici o îndoială se pregăteau cu mai multă atenție acordată efectului decorativ.

Cergile de nuntă, folosite la acoperirea calului cu care se mergea după mireasă în munții Apuseni, aveau o formă dreptunghiulară apropiată de echilibrul pătratului. Erau făcute din trei lății, cu motive lineare accentuate de roșul simbolic al *ciupilor* intercalați ca și bătătură suplimentară pe tot fundalul alb al cergii. Se țeseau în patru ițe cu motiv structural diagonal (figura 237).

Diverse piese ale costumului tradițional erau frecvent folosite în ritualuri specifice. Astfel funcția vestimentației se dubla prin transformarea îmbrăcăminții în obiect ritualic cu o destinație anume. Un exemplu elocvent este cel al costumului călușerilor care performează în Transilvania cu ocazia celebrării Crăciunului, îmbrăcați în costum tradițional, căruia îi adăugau brăiele purtate în formă de X peste piept și spate și clopoțeei caracteristici legați la ureauă.¹⁸²

181. Este evident faptul ca aceste *măsărițe* au fost mai puțin apreciate începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea când *măsărițele* cu motive elaborate *alese în degete* sau nevedite le-au luat locul. Ele au continuat să fie folosite ocazional. Posibil că numele de *măsărițe bătrânești* este legat de această situație.

182. Gail Kligman, *Căluș Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, pg. 214. 1981.

B C U IASI

Central University Library Iasi

PARTEA II

ESTETICA MATERIALELOR TEXTILE
ȘI A ȚESĂTURILOR TRADIȚIONALE
DIN TRANSILVANIA

B C U I A S I

Central University Library Iasi

B C U I A S I

Central University Library Iasi

VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURILOR DIN LÂNĂ

VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURILOR REZULTATE DIN PARTICULARITAȚILE MORFOLOGICE, MECANICE ȘI CHIMICE ALE FIBRELOR DE LÂNĂ

În cazul creației textile tradiționale detaliile specifice materialului și procesului tehnologic de transformare a fibrei în fir și de aici în țesătura, avea un impact crucial în estetica produsului finit. Prin cunoașterea și continua lor perfectare, generații la rând au contribuit la creația artistică excepțională a textilelor transilvănene.

Efortul creator al generațiilor umane, locuitoare ale spațiului transilvănean, s-a caracterizat prin dorința de reprezentare a simbolurilor care le-au îmbogățit spiritualitatea, într-o formă artistică stimulată de sublimul naturii înconjurătoare și într-o perfectă armonie cu funcția utilitară. Creația artistică a valorilor textile s-a produs la nivelul nucleului familiar, în cicluri anuale, sub influența acumulărilor calitative, în relație directă cu gândirea și criteriile impuse de comunitate la un anumit timp istoric. În acest fel acumulările tehnologice și estetice au devenit un act colectiv, ale căror performanțe au fost transmise în timp, fără întreruperi, cu scăderi sau creșteri în funcție de factorii istorici, sociali și economici specifici. În parte, acest proces continuă și în prezent.

Complexitatea mesajului comunicat de obiectul textil este perceput, în primul rând, prin impactul vizual direct, transmis de ansamblul piesei. Mesajul liniei desenului și al motivelor se fac înțelese prin forma lor individuală sau în relație compozițională cu întregul, la nivelul căruia perceperea se complică prin culoare, textură și desen structural. Împreună, constituie totalitatea limbajului estetic creat după reguli precise și principii bine definite, în urma experiențelor îndelungate.

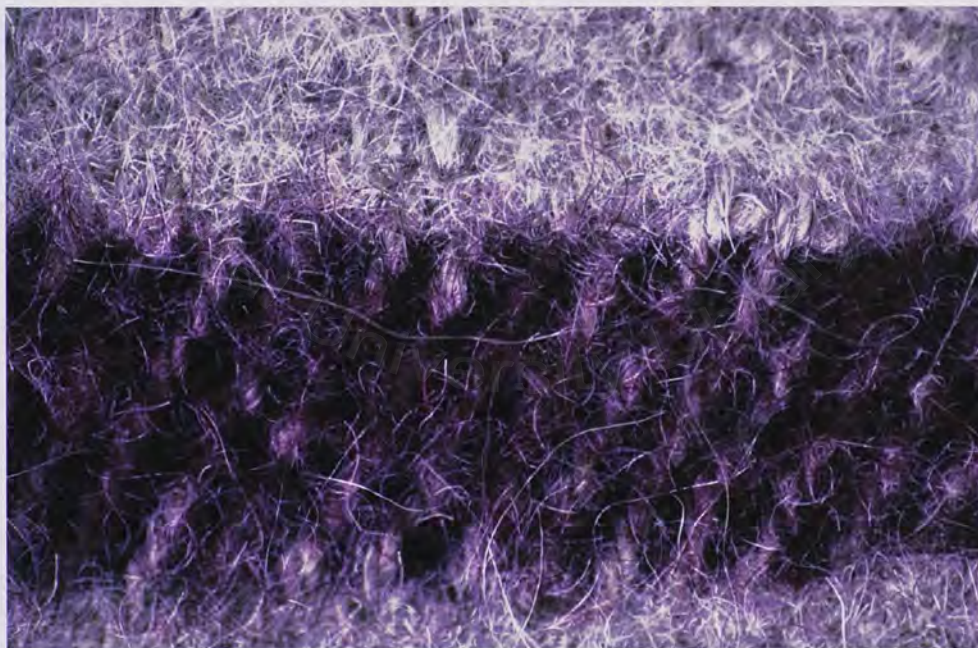


Figura 240

Suprafață țesută în patru ițe din lână Țurcana și împâslită la *vâltoare*. Urzeala albă, nevopsită și bătătură albă și roșie. Detaliu de cergă, Porcurea, Hunedoara. Sfârșitul secolului al XIX-lea sau începutul secolului al XX-lea

Structura longitudinală și transversală, efectul împâslirii

Împâslirea este puternic afectată de caracteristicile morfologice ale fibrelor de lână. Structura longitudinală și transversală a fiecărui tip de lână are un impact considerabil în aspectul obiectului textil pe care îl compune prin gradul de interacțiune a fibrelor în timpul cardării, a toarcerii firului, a țeserii și ca urmare, a împâslirii. Poziția, dimensiunea și forma solzilor membranei cuticulare precum și undulațiile specifice fiecărui tip de fibră influențează luciul fibrelor și capacitatea lor de împâslire.

Fibrele fine ale raselor Țigaie și Merinos de Transilvania, cu solzii sub formă de olane, depărtați de corpul aproape cilindric al fibrei și cu o undulație accentuată, au o mai mare aderență între ele decât fibrele aspre. Spre deosebire, fibrele aspre au o suprafață mai alunecoasă, creată de poziția solzilor apropiați de masa fibrei și de orientarea dreaptă a fibrei, lipsită de undulații. Particularitățile suprafeței longitudinale ale fibrelor din această grupă favorizează mai puțin procesul împâslirii prin comparație cu fibrele fine. Astfel, vom întâlni o suprafață compactă, uniformă, bine legată, moale și plăcută din care rezultă senzația de confort la țesăturile împâslite, lucrată din fibre fine (figura 239, 242)¹⁸³ și o suprafață împâslită mai puțin densă, rigidă și aspră, la cele lucrate din fibre aspre (figura 238, 241). La suprafețele împâslite ale țesăturilor țesute din lână Țurcană se remarcă volumul creat de rezistența fibrei la îndoire, datorită diametrului mare și a lipsei undulațiilor care reduce aderența fibrelor între ele și datorită eliberării terminațiilor fibrelor din torsiunea firelor și expunerea lor la suprafața țesăturii (figura 238). Aceste caracteristici dau calitatea necesară țesăturilor groase și rezistente, destinate folosirii lor în spațiul locuibil și mai puțin în vestimentație. Cergile au fost cele mai reușite exemple ale acestei grupe. Procesul de împâslire prin rotirea liberă în apă, diferit de cel al țesăturilor din fibre fine, evidențiază tragerea fibrelor din fir și expunerea lor liberă pe suprafața împâslită. Structura țesută se acoperă total sau parțial.

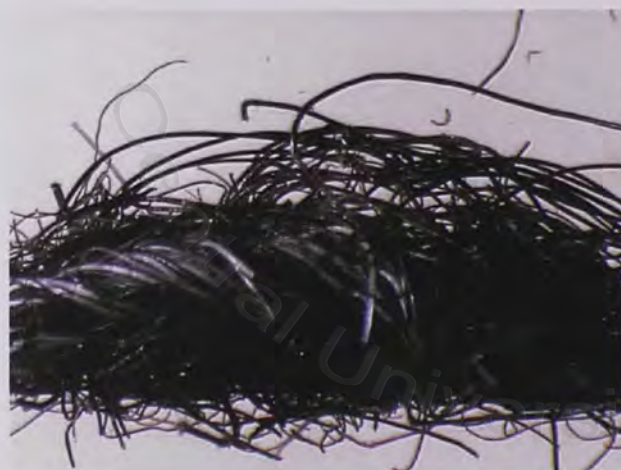


Figura 238
Pănură din lână Țurcană. Secțiune transversală, 2x



Figura 239
Pănură din lână Merinos de Transilvania. Secțiune transversală, 2x

183. Efect asemănător este creat de fibrele scurte, cu diametrul redus, recoltate de la animalele tinere sau de pe abdomenul și gâtul animalelor mature de rasă Țurcană.

Cele mai reprezentative componente ale țesăturilor împâslite au fost pânura și cergile. Simplitatea structurală și cromatică a acestora,¹⁸⁴ realizate printr-un intens și elaborat proces tehnologic a fost semnificativă pentru aria Transilvaniei. Împâslirea controlată determina estetica specifică a acestor materiale textile!¹⁸⁵ Structura de bază, vizibilă la țesere, devenea compactă, cu o densitate ce creștea proporțional cu timpul și tipul de împâslire. La țesăturile împâslite din fibre fine caracteristica structurii textile țesute se pierdea prin acoperirea totală cu terminațiile fibrelor eliberate din torsionarea firelor și prin îmbinarea lor pe suprafața structurală. Direcția imprecisă a aglomerației de fibre de pe suprafața împâslită, privită la micronivel se prezintă agitată, dar privită la nivel de ansamblu se uniformizează, prin diminuarea contrastelor de culoare, lumină și umbră.

Împâslirea accidentală, petrecută în timpul expunerii la apă a țesăturii și în special la o temperatură ridicată și la fricționare, acțiuni ce sunt adesea întâlnite în timpul spălării, are efect asupra aspectului țesăturii reducându-i dimensiunea originală și mărindu-i grosimea. Se creează astfel o suprafață compactă prin desprinderea fibrelor din fir și întrepătrunderea lor parțială între spațiile libere dintre firele de bătătură și cele de urzeală.

Efectul firelor colorate în țesăturile împâslite

În cazul țesăturilor împâslite cu motive colorate calitatea estetică este accentuată prin relația dintre fibrele diferit colorate ale firelor de urzeală și bătătură (figura 240). Efectul amestecului culorilor, remarcabil privit de aproape, se difuzează în ansamblul piesei, rezultând într-o suprafață caldă, îmbietoare, cu un desen vibrant. Albul adesea folosit, își pierde din puritatea specifică (figura 246). În cazul motivelor liniare, precizia liniei de separare a celor două culori se pierdea datorită direcției împrăștiate ale fibrelor împâslite, care creau vibrația caracteristică în zona de difuziune a celor două culori, (figura 240).

La țesăturile împâslite după cele două metode folosite în Transilvania, prin presare și baterea sub apă (la *piuă*), și prin învârtirea în apă (la *vâltoare*), cele două fețe ale materialului textil sunt identice, compacte, dând impresia de grosime și greutate. La țesăturile împâslite prin tragerea fibrelor pe una din suprafețe (de exemplu cergile din Maramureș), cele două suprafețe, față și revers, sunt diferite. Fața țesăturii este marcată prin fibrele lungi trase din fir, care creează tridimensionalitate și impresie de aerare, iar spatele țesăturii este compact, împâslit între fire și la nivelul imediat al suprafeței.

Efectul luciului fibrei

Capacitatea de absorbție a luminii la suprafața fibrei de lână diferă în funcție de mărimea diametrului și particularitățile morfologice ale fibrei, dintre care forma și condiția solzilor de la suprafața fibrei de lână, precum și din complexitatea procesului tehnologic la care este supusă. Estetica rezultată din calitatea luciului fibrelor de lână Țurcană este o caracteristică tipică țesăturilor din Transilvania. Căderea luminii pe fibra aspră a lânii Țurcană, de formă tubulară și dreaptă și cu diametrul relativ mare, este dramatică, fără întreruperi, marcată prin puternicul contrast între lumina și umbra stabilită de-a lungul fibrei (figura 241). Țesăturile neîmpâslite, țesute cu acest tip de fibre au un aspect metalic, marcat în special la țesăturile monocrome, unde atenția ochiului nu este sustrasă de contrastele cromatice. Impecabila puritate vizuală a suprafețelor textile țesute cu acest tip de fibre rezultă și din capacitatea fibrelor de a nu reține impuritățile depuse pe suprafețele lor. Din aceste fire se țesau piesele de îmbrăcăminte ale celui de-al doilea nivel, incluzând catrințele, brăurile și brăcirele.

184. A se vedea pg. 157, 200

185. A se vedea împâslirea țesăturilor de lână, pg. 81

Lumina absorbită pe suprafața lânii de tipul Merinosului și chiar a Țigaiei, fibre cu diametrul redus și ondulația ridicată, este discretă, fragmentată prin frecvența schimbare a direcției fibrei și ca urmare efectul de contrast lumină/umbră este minimalizat (figura 242).

Particularitățile luminozității, undulațiilor fibrelor și a mărimii diametrului se reflectă în aspectul țesăturilor pe care le compun. Morfologia structurală ale țesăturilor lucrate cu fibre de lână aspre și lungi este pusă în evidență de luciul fibrei, aspectul firului ordonat și a formei bine definită (figura 243). Prin comparație, la același tip de structură textilă țesută cu fibre moi, lumina se pierde în moliciunea și diametrul redus al fibrei, conturul firului este indefinit, datorită undulațiilor și a multiplelor terminații ale fibrelor expuse pe suprafața firului (figura 244).

Drapajul este parte esențială din estetica țesăturilor de lână care îmbracă rotunjimile formelor umane, ori formele drepte, geometrizate ale obiectelor. Elasticitatea fibrei marchează aspectul general al țesăturii, dând fluiditate mișcării din care se observă libertatea drapajului. Datorită preponderenței fibrelor groase și aspre, țesăturile tipice ariei Transilvaniei prezintă în general drapaje rigide, cu unghiuri drepte și muchii continue, bine marcate. Acestea îmbracă formele anatomice, stilizându-le, eliminând astfel detaliile neesențiale și totodată evidențiind esențialul. Formele rigide și drepte încurajează absorbția luminii. Prin liniile drepte se produce marcarea precisă a suprafețelor de umbră și lumină, fapt din care derivă volumul și monumentalitatea fiecărei piese (figura 204, 300).



Figura 241 (stânga)
Lumina metalică, absorbită pe
firul tors din *pâr*, lână Țurcană.
Imagine microscopică, 9x

Figura 243 (dreapta)
Suprafață textilă țesută în
tehnica tapiseriei cu fire aspre
de lână Țurcană. Firul de
bățatură este răsucit în direcția
S, compus din două fire toarse
în direcția Z

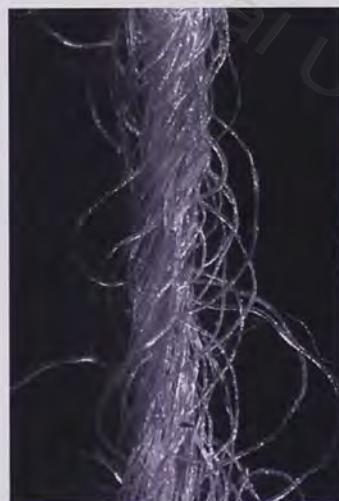


Figura 242 (stânga)
Lumină întreruptă, absorbită pe
fibra ondulată și cu diametrul
mic al fibrei Merinos de
Transilvania. Imagine
microscopică, 9x

Figura 244 (dreapta)
Suprafață textilă țesută în
tehnica tapiseriei cu fire moi de
lână Merinos de Transilvania.
Firul de bățatură este răsucit în
direcția S, compus din două fire
toarse în direcția Z

Efectul lungimii, grosimii și a ondulației fibrei

Lungimea, grosimea și ondulația fibrei sunt caracteristici care determină direct aspectul exterior al firului și estetica specifică a țesăturii. Fibrele lungi și drepte ale rasei Țurcană lasă puține terminații pe suprafața firului, orientându-se drept pe lungimea acestuia. Prin absorbția egală a luminii pe forma lineară a fibrei, accentuată și de paralelismul fibrelor, suprafața textilă țesută are un aspect metalic, rigid (figura 241, 243).

Terminațiile fibrelor scurte și ondulate au tendința de a ieși din răsucirea firului, creând mișcare pe suprafața acestuia, prin lumina absorbită în ritm punctat pe multitudinea terminațiilor (figura 242, 244). În această grupă se înscriu fibrele provenite de la oi de rasă Țigaie și Merinos de Transilvania, sau de la animalele tinere de la rasa Țurcană. Suprafața țesăturii realizată cu acest tip de fibre dă impresia de moliciune și finețe, permițând onduirea în jurul formelor corpului în timpul mișcării. Din aceste fire se țesau piesele de îmbrăcăminte ale primului nivel, purtate în anotimpul rece incluzând cămăși, cioareci, obiele, poale, și începând cu secolul al XX-lea, fuste.

Cunoașterea profundă a caracteristicilor materialului a făcut posibilă folosirea lui în direcții specifice. Fibrele lungi și groase erau extrase și folosite în execuția țesăturilor cu o textură rigidă, aproape improprie materialului textil. Destinația acestor fibre era precisă, din ele se făceau țesăturile care necesitau păstrarea formei, fără să se șifoneze, cum ar fi țesăturile pentru acoperitul patului, păretarele, catrințele, opregele cu ciucuri, straițele, brâiele și brăcirele. Calitatea lor s-a dovedit a fi apreciată și când a fost adoptată moda purtării catrințelor plisate (zona Pădurenilor, a munților Apuseni, etc., la sfârșitul secolului al XIX-lea și început de secol XX). Linia plisată se păstra perfect dreaptă de la o purtare la alta (figura 202).

Țesătura era întotdeauna mai rigidă pe direcția urzelii și mai maleabilă în direcția bătăturii. Aceasta se datorează firului de urzeală răsucit și lungimii fibrelor folosite precum și firului de bătătură care este mai puțin torsionat, tors din fibre mai scurte și mai subțiri decât cele ale urzelii.

Grosimea fibrei este în general în direct raport cu lungimea ei.¹⁸⁶ Condițiile de viață constante pe durata unui an (de la o tundere la alta), asigură fibrei o dezvoltare în grosime regresivă de la rădăcină spre vârf, cu o grosime constantă pe mijlocul fibrei, mai groasă spre rădăcină și subțiată spre vârf. Prin toarcere, terminațiile fibrelor se integrează uniform în grosimea firului, creând o mișcare discretă pe lungimea lui prin lumina absorbită de fibre. Varierea grosimii fibrei datorită schimbării condițiilor de mediu și hrană, sau a sănătății animalului, influențau calitatea firului tors, acesta devenind inegal în diametru și supra-torsionat pe porțiunea îngustă.

Elasticitatea fibrei impune flexibilitatea sau rigiditatea materialului care îl compun. Fibrele aspre, puțin elastice, tipice Transilvaniei, au calitatea de a păstra formele și suprafețele în a căror compoziție intră, nealterate. Spălarea, un factor important în transformarea estetică a materialului textil, le afectează mai puțin decât pe țesăturile făcute din fibre moi.

Gama culorilor naturale

Calitățile culorii naturale a lânii au fost folosite cu maxim efect în textilele producției casnice transilvănene. Fiecare nuanță s-a folosit, singură sau în combinații, în special la confecționarea pânurii, a Țolurilor, cergilor și tricoturilor. Combinațiile de culoare cu intenția uniformizării și a obținerii diferitelor nuanțe se producea în momentul cardării¹⁸⁷ și se continua prin toarcere. Armonizarea nuanțelor se producea în țesut prin asocierea culorilor în motive liniare sau carouri. Chiar în cazul textilelor monocrome efectul culorii naturale nu era flat, vibrația existând datorită varietății nuanțelor fibrelor (figura 160a-h).

186. A se vedea caracteristicile morfologice ale lânii, pg. 29.

187. O incredibilă mostră exemplificatoare a combinațiilor de culoare naturală, amestecate prin cardarea naturală și toarcere ne-o ofera cerga din figura 248, în care nuanțele albului și ale negrului par infinite.

Gama culorii albe este de o varietate impresionantă, putând atinge nuanțe extreme de la albul transparent, la galbenul ocru, uneori la alb-gălbui spre gri (figura 23a, d, g). Factorii care determină culoarea sunt multipli, incluzând gradul de curățenie al fibrei (influențat de locul de înnoptare al animalelor, al precipitațiilor, etc.) al gradului de spălare, de concentrația de lanolină rămasă după spălare, de gradul de supunere la condiția alcalină (urină, ca factor ce îngălbenește lâna), precum și de rasa animalului. În general, fibrele mai scurte de pe corpul unui animal (burtă și gât) și partea imediată din apropierea rădăcinii fibrei, sunt de un alb curat și transparent (figura 23a, d, g, stânga imaginii). Terminațiile fibrei și fibrele de pe spatele animalului sunt mai intens colorate în nuanțe gălbui-ocru sau gri (figura 23a, d, g, dreapta imaginii). Chiar și cea mai curată lâna albă, indiferent de procesul tehnologic de prelucrare, rămâne de o nuanță alb-gălbui, caldă (figura 23a). Tendința permanentă în producția textilă casnică a fost de a crește calitatea albului.¹⁸⁸

Lâna nevopsită, de culoare albă se folosea la țesutul pânurii pentru confecționarea cioarecilor, a vestelor și a îmbrăcăminții de iarnă (*laibere*, *tundre*, la țeserea fustelor, etc.). Din lâna albă se țesau și *țolurile* și *cerșile*. Tot din lâna albă se țesau accentele contrastante ale motifelor geometrice sau lineare ale păretarelor și lepedeelor de acoperit patul. Lâna de culoare albă se folosea și la tricotatul pieselor de îmbrăcăminte de iarnă incluzând ciorapi, pulovere și mănuși.

Multiplele exemple ale folosirii albului în contrast cu motivele țesute cu lâna de culoare naturală într-o mare variație a negrului și ale maroului demonstrează o perfectă balanță cromatică (figura 228, 246). În mare parte aceasta se datorează amestecului natural a culorii de bază (maro sau negru) cu o anumită cantitate de fibre albe. În fiecare nuanță a lânii de culoare naturală negru și maro, albul se găsește într-o proporție determinată de rasă și vârsta animalului, precum și de zona corporală unde crește (figura 21, 23b, c, h, e, f, i). La animalele tinere, negrul și maroul sunt intens albaștrui, chiar cu nuanțe reci care conțin puține fibre de culoare albă. Procesul natural de depigmentare a culorii începe la animalele în vârstă de un an și se intensifică prin creșterea numărului de fibre de culoare albă după trei-patru ani de viață. Astfel negrul intens al animalelor tinere se transformă în gri la animalele bătrâne. Lâna cea mai intens colorată crește pe spate animalului.

Gama coloristică simplă, dar extrem de rafinată dată de uniformizarea culorii prin cardare și toarcere are nuanțe de gri și marouri de o infinită varietate. Aceste nuanțe s-au obținut și prin amestecul fibrelor albe și a celor colorate în timpul cardării manuale sau mecanice.

Pănura țesută în culoarea aproape metalică a negrului, sau a maroului de nuanță roșcată avea sobrietate, consistență și echilibru (figura 245, 246). Negrul și maroul, culori naturale ale pieselor vestimentare, cum ar fi *laibărele* care se confecționau din aceste nuanțe, susțineau într-o perfectă armonie motivele brodate cu fire de lâna în gama roșurilor și cea a albastrurilor (figura 213). O combinație bine stabilită, cu o răspândire largă, folosită în țeserea motifelor pe fundalul alb-gălbui al lânii albe, a fost cea a nuanțelor naturale ale negrului și maroului. Relația dintre cele două culori a fost bine definită la *cerșile* și *țolurile* care s-au țesut în zona munților Apuseni, la Orăștie și la straițele și *țolurile* din zona Sibiului (figura 227, 228). O superbă combinație este cea a țesăturii în patru ițe, în model structural sub formă de brăduți, în care urzeala este de o culoare (de obicei albă), iar bătătura de culoare contrastantă, negru sau maro (figura 168).

Calitatea artistică a țesăturilor realizate în industria casnică cu fibre de culorile naturale ale albului, negrului și maroului este incontestabilă. Raportul de culoare este ușor de echilibrat datorită impurității culorii, prin prezenta albului în negru și maro dar și datorită nuanței impure a alb-gălbuiului lânii. Contrastul culorii, deși prezent, nu este ostentativ ca în cazul culorilor vopsite, la care delimitările sunt stricte și evidente.

188. În această idee este de înțeles aprecierea fibrei de bumbac la prima ei apariție și folosirea ei ca accent de un alb-pur pentru exaltarea motifelor colorate în țesăturile din lâna (figura 271).

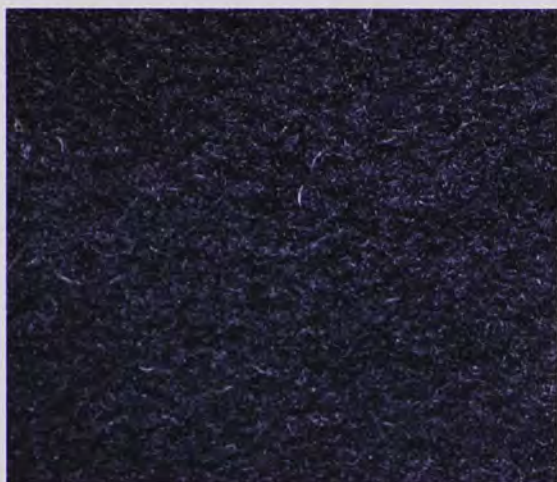


Figura 245 (sus)
Pănură neagră țesută în două ițe

Figura 246 (jos)
Pănură maro țesută în două ițe cu variație coloristică rezultată din intercalarea firelor de bătătură de culoare albă. Detaliu, interiorul clapei buzunarului din figura 213



Nuanțele sunt calde. Întrepătrunderea lor accentuată și de tipul de țesătură simplă, adesea împâslită, este perfectă. Folosirea acestei combinații cromatice se mai continuă și azi, la puținele cergi sau țoluri care se mai țes (figura 311).¹⁸⁹

189. Din păcate interesul pentru animalele cu lână colorată scade tot mai mult, azi întâlnindu-se tot mai puține exemplare, dar totodată calitatea lânii este în descreștere datorită lipsei unor reproducători selecționați. Ciobanii care frecventează curent târgurile de animale relatează raritatea berbecilor de rasă Țurcană, de culoare negru pur. Sperăm ca specialiștii în materie să realizeze importanța unei bănci genetice care să includă date elocvente conservării acestei prețioase varietăți ale speciei.



Figura 247
Pănură țesută în patru ițe și
vopsită roșu cu coloranți
vegetali. Detaliu, buzunarul
interior al laibărului din
figura 213



Figura 248
Extremă între raportul dintre diametrul și torsionarea firelor urzelii și a bătăturii. 3-4 fire urzeală toarse *răsucit* în direcția Z și 1,5-2 fire bătătură toarse *îndrugat* în direcția S. Lână Țigaie. Urzeala este toarsă foarte subțire și torsionată, iar bătătura este toarsă cu mari inegalități în diametrul firului din lână, probabil săracăcios cardată. Varietatea culorii, de la alb la negru, este vibrată atât în urzeală cât și în bătătură. Caracteristica structurii țesute în două ițe este aproape de nerecunoscut datorită particularităților fibrelor de urzeală și bătătură. Detaliu de cergă din Putna, Almaș, secolul al XIX-lea

VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURILOR REZULTATE DIN SPECIFICUL TEHNOLOGIEI TRADIȚIONALE DE OBTINERE A FIRELOR DE LÂNĂ

Efectul rezultat din spălarea lânii

Spălarea lânii are impact direct în eliminarea impurităților depuse la nivelul fibrei și proporționarea corectă a grăsimilor pe suprafața ei. Procentajului de grăsime pe fibră afectează culoarea, luciul, elasticitatea, hidroscopticitatea și calitatea termoizolatoare. Din fibrele spălate excesiv rezultă fire rezistență, elasticitatea și luciul redus și țesături care par plate, fără viață. Contrarul acestui fapt, dar tot cu efect negativ, poate fi datorat unei spălări insuficiente, când pe fibră rămân impurități nedorite și o cantitate prea mare de lanolină, ambele împiedicând torsul și vopsirea corectă. Suprafețele țesute cu asemenea fibre sunt lipicioase, fără luciul deoarece cantitatea prea mare a grăsimii împiedică absorbția luminii.¹⁹⁰

Culoarea lânii nespălate poate fi afectată de cantitatea acumulărilor de urină, noroi sau alte impurități organice. Fibrele incorect spălate duc la crearea unor suprafețe inegale ca textură și culoare. Printr-o spălare corectă calitatea culorii și a firului tors se controlează cu mai multă precizie.

În cazul obiectelor țesute, efectul spălării repetate poate avea un efect negativ prin reducerea preciziei structurale datorită efectului împâslirii nedorite și ruperea terminațiilor fibrelor de la nivelul firului, toate ducând la pierderea luminozității specifice lânii. În cazul spălării obiectelor intrate în procesul oxidării, ca efect pozitiv al spălării repetate se poate nota recăpătarea supleții și a culorii.¹⁹¹

Efectul rezultat din cărmănarea și pieptănarea lânii

Metoda de ordonare a fibrelor în raport unele față de altele prin pieptănare, impunea calitatea firului tors, care avea o destinație precisă în relație cu tipurile de țesătură. Selectarea lânii pe categorii înainte de cărmănare și pieptănare uniformiza fibrele în cadrul grupelor respective. Elasticitatea și luciul firelor diferă în funcție de lungimea și grosimea lor, motiv pentru care nu se amestecau fibre de categorii diferite în același fir (figura 241, 242). În cazul spălării, prin reacția incoerentă a diferitelor tipuri de fibre, suprafața textilă își pierde valoarea originală prin apariția asperităților în textură. Procesul se accentuează în cazul împâslirii.

Părul, firele lungi și rezistente, drepte și groase, extrase prin prima pieptănare (periere) a lânii, avea calitatea unică de a crea suprafețe textile lucioase, rigide, cu o rezistență excelentă la stres. Calitatea *părului* rezulta din lungimea neondulată a fibrei și dimensiunea egală a diametrului lânii aspre, Țurcană sau Țigaie. Prin toarcere forma un fir aspru și rigid (figura 241). Calitatea artistică a țesăturilor realizate cu aceste tipuri de fibre – brăie, brăcire, catrințe - este evidențiată de claritatea structurală și de tridimensionalitatea precisă a firului cu aspect metalic (figura 267a, b). Spre deosebire, fibrele lungi din care nu s-a extras părul, pieptănate manual cu pieptenii de lână, dau firului o calitate diferită de a *părului*, prin dispărerea ordinii și a uniformității diametrului. Suprafețele textile țesute cu fire toarse din fibre de această categorie își păstrează calitățile bazice tipice fibrelor aspre, dar își pierd luciul mătăsos tipic firelor toarse din *păr* (figura 251).

Cănura, fibrele scurte de lână rămase după pieptănarea *părului*, din care se torceau fire ce se foloseau ca bătătură în diverse țesături, crea o suprafață cu oarecare imprecizie structurală.

190. Posterior spălării industriale moderne, prin care se curăță toate grăsimile de la nivelul fibrei, este tratarea fibrei cu minimul de grăsimi necesare calității optime. La nivelul industriei casnice din Transilvania nu s-a practicat o spălare excesivă, deci această etapă a rehidratării nu era necesară și nu s-a făcut. Cu atât mai mult înțelegerea perfectă a procesului spălării era esențială asigurării calităților fizice și estetice ale țesăturilor.

191. Efectul factorilor de mediu asupra fibrei (aer, acumulare de impurități organice și anorganice, poluare, lumină) produc oxidarea din care rezultă îmbătrânirea fibrei și decolorarea ei, fapt care se întâlnește la obiectele expuse neprotejate mediului pe o perioadă îndelungată.



Figura 249, 250
Detaliu din figura 248

Acesta se datora dimensiunii reduse a fibrelor, a căror terminații ieșeau din fir, creind un fir cu volum și asperități (figura 275).

Efectul rezultat din tors

Diametrul, direcția și unghiul de răsucire al firului este foarte important în aspectul final al țesăturii, din acestea rezultând însăși textura țesăturii. Uniformitatea și frecvența torsionărilor firului dau țesăturii frumusețea ritmică și uniformitatea întreruptă ocazional, discret, de imperfecțiunile inevitabile ale toarcării manuale. Din torsul *răsucit*, în direcția Z, rezultă fire bine răsucite, rezistente, drepte cu diametrul egal (figura 50). Efectul acestora în țesătură se observă în special când se folosesc ca bățatură la țesăturile cu fața de bățatură ori la țesăturile în patru ițe. Suprafața țesută este ordonată, egală, lucioasă (figura 243) în contrast cu moliciunea și imprecizia suprafețelor țesute din fire toarse *îndrugat*, în direcția S (figura 272). Inegalitățile în diametrul firului crează supratorsionarea lui pe porțiunile înguste, ceea ce duce la tendința de dublare și ca urmare îndoirea și răsucirea lui în două (figura 275). Cauza acestui efect poate fi o lipsă de dezvoltare a fibrei sau totodată și o experiență redusă a torcătoarei. Acest aspect este specific torsului manual și este vizibil pe suprafața unor țesături sub aspectul unor mici noduri care dau țesăturii tridimensionalitate și vibrație, adesea considerate defect (figura 275).¹⁹² Disproporția între mărimea diametrului firelor de urzeală și a celor de bățatură crează efecte de iregularitate în textura țesăturii. Efectul este accentuat prin lipsa de consistență în grosime a firului bățaturii și de combinația între culorile naturale contrastante ale lânii (figura 248, 249, 250).

Cromatică dobândită prin vopsire

Rareori, o singură culoare (vopsită) a fost folosită independent. Sursele de culori primare – roșul, galbenul și albastrul – cu multitudinea lor de nuanțe și secundar, combinațiile lor din care au rezultat verziurile, oranjul și gama de violeturi, au dat accentele și exaltarea coloristică, complimentând gama naturală a albul, maroul și negrul. Prin specificul textilelor transilvanene albul susține gama culorilor vopsite. Negru și maroul, vopsite sau culori naturale ale fibrelor, s-au folosit ca și culori de fundal, pentru motivele colorate, caz în care calitatea estetică a țesăturii se îmbogățește prin contrastul excesiv (figura 251, 271). La acest nivel întâlnim posibilitatea dublului raport de culoare-al culorilor vopsite în relație unele cu altele, sau în relație cu fibrele de culoare naturală. În aprecierea valorii artistice ale țesăturilor colorate intervine dispunerea culorilor în raport cu forma delimitată și compoziția motivelor.

O situație aparte o constituie difuzarea culorii motivelor în cea a fundalului prin împâslire. Fibrele de culori diferite se întrepătrund, rupând linia și creând o culoare de interferență, pastelată, superb armonizată (figura 240).

Decolorarea gamei culorilor naturale

Infinita gamă a nuanțelor rezultate din specificul vopsirii cu plante au produs culori perfect armonizate.¹⁹³ Majoritatea sunt culori calde, chiar și albastrul indigoului are o tentă galben-verzuie.¹⁹⁴ Din păcate culorile naturale, în timp, sub efectul luminii, al apei și al altor agenți din mediul înconjurător își pierd din prospețime.

192. Efectul a fost preluat și folosit intenționat în țesăturile moderne.

193. Este posibil că taninurile existente în diferite proporții în toate culorile vegetale să aibă un rol mediator în raporturile dintre acestea.

194. Armonia coloranților naturali se complică în cazul folosirii extracțiilor din insecte cum ar fi *kermes* sau *cocinil* pentru culoarea roșie. Nuanțele acestora de culoare roșu-albăstrui nu includ luminozitatea caldă a roșului-gălbui obținut din coloranții vegetali.



Figura 251
Motivul liniar țesut din lână Țurcană vopsită în culorile clasice roșu, albastru, galben și negru. Detaliu din figura 271

Armonia se schimbă, dar continuă să fie susținută chiar după decolorarea inevitabilă. Ceea ce vedem astăzi, în piesele existente în colecțiile noastre, au patina timpului. Pentru a înțelege valorile estetice originale ale culorii, din punctul de vedere al intențiilor inițiale ale creatorului, se impune o analiză comparativă a mostrelor de culoare vopsite în laborator cu mostre de același tip expuse unei decolorări progresive, experimentale. Prin compararea datelor acumulate cu obiectele originale se poate estima regresia culorii în timp și astfel putându-se reconstitui vizual impresia estetică originală.¹⁹⁵

195. Am experimentat în condiții de laborator pierderile valorii culorilor naturale sub influența luminii. Pentru experiment am ales mostre vopsite pe țesătură de lână netratată chimic, produsă de *Test fabric*, USA, tratate cu un procentaj de 20% sulfatul dublu de aluminiu și potasiu. Concentrația de culoare de 250%, a fost aceeași pentru toate eșantioanele. Culoarea roșie a fost vopsită cu roibă, *Rubia Tinctorum L.*, culoarea galbenă cu resedă, *Reseda Luteola L.*, culoarea albastră cu indigo, *Indigofera Tinctoria L.*, culoarea maro cu arin, *Alnus Glutinosa L.* și culoarea neagră cu arin și sulfat de fier. Ca referință de culoare s-a folosit țesătura violet, *Xenon*, standard al AATCC. Lumina folosită pentru test a fost o combinație între tipul incandescent și fluorescent. Temperatura și umiditatea au fost înregistrate. Toate mostrele au fost expuse la aceleași intensități de lumină, în medie 24000 lux/oră, pentru o perioadă de timp între minimum 163 de ore, pentru culoarea galbenă și maximum 996 ore, pentru culorile maro și negru. S-a procedat la decolorarea mostrelor în 4 etape succesive. Trecerea la etapa următoare s-a făcut în momentul înregistrării decolorării. Experimentul a demonstrat vulnerabilitatea culorii galbene, care a suferit cea mai accentuată degradare la lumină (figura 253). A urmat albastrul și apoi roșul, care s-au transformat cel mai puțin (figura 254, 252). Culorile maro (cu puține excepții) sau accentuat în intensitate, caracteristică tipică taninurilor (figura 255). Totodată s-a demonstrat că nuanțele culorilor deschise sunt mai sensibile la lumină. Experimentul de laborator a creat pe aceleași mostre date comparative necesare estimării valorilor originale și a celor de transformare în timp a cromaticii tradiționale.



Figura 252

Culoarea roșie vopsită cu *Rubia Peregrina* L.; roibă sălbatică, România (de la stânga la dreapta, mostrele: prima, a treia, a cincea, a șaptea și a opta) și roibă cultivată, *Rubia Tinctorum* L., Franța (de la stânga la dreapta, mostrele: a doua, a patra, a șasea). De la stânga la dreapta: primele două mostre au fost vopsite pe bumbac (țesătură industrială), fără mordant; următoarele două pe lână (țesătură industrială); următoarele două pe mătase (țesătură industrială), penultimele două pe fire de lână

produse în industria casnică. Porțiunile nedecolorate de la extremitățile inferioară și superioară nu au fost expuse luminii. Prin comparație cu materialul de referință, mostrele expuse la o intensitate a luminii de 28100 Lux/oră, pentru 642 de ore, au demonstrat o bună rezistența la lumină (exceptând mostrele de bumbac vopsite fără mordant)



Figura 253

Culoarea galbenă vopsită pe țesătură industrială din mătase tratată în prealabil cu mordant, exceptând mostra vopsită cu rodie (a doua de la stânga). De la stânga spre dreapta: a doua mostră, *Punica Granatum* L., mostra a treia *Reseda Luteola* L., a patra *Phellodendron Amurense* Rupr., mostra a cincea, *Sophora Japonica* L. și mostra a șasea *Rhamnus Fragula* L. Porțiunile nedecolorate de la extremitățile

inferioare și superioare nu au fost expuse luminii. Prin comparație cu celelalte culori galbene de referință, expuse la o intensitate a luminii de 28100 Lux/oră, pentru 163 de ore, mostra vopsită cu resedă a demonstrat o rezistență bună la lumină

Cromatică textilelor de dinaintea apariției coloranților sintetici este apreciată la toată puterea culorilor saturate în relația de complementare între ele. Ceea ce ni se prezintă astăzi în obiectele textile folosite, spălate, expuse la lumină pe parcursul a cel puțin o sută de ani, este o relație de suport între nuanțele de roșu (figura 252), albastru (figura 254) și negru sau maro (figura 255), culori rezistente și nuanțele galbenului (figura 253), culoare sensibilă la lumină, decolorată în procentaj mai ridicat decât alte culori.



Figura 254

Culoarea albastră vopsită cu indigo natural, *Indigofera Tinctoria L.* (de la stânga la dreapta, mostrele: a doua, a treia, a cincea și a șaptea) și indigo sintetic (de la stânga la dreapta, mostrele: a patra, a șasea și a opta). De la stânga la dreapta: a doua mostră a fost vopsită pe țesătură de cânepă produsă în industria casnică; următoarele două pe lână (țesătură industrială); următoarele două pe mătase (țesătură industrială),* și ultimele două pe bumbac (țesătură industrială). Porțiunile nedecolorate

de la extremitățile inferioare și superioare nu au fost expuse luminii. Prin comparație cu materialul de referință, mostrele expuse la o intensitate a luminii de 28100 Lux/oră, pentru 482 de ore, au demonstrat excelenta rezistență a ambelor tipuri de indigo la lumină



Figura 255

Colorile maro și negru vopsite pe mostre de lână țesute industrial. De la stânga la dreapta: mostrele a doua și a treia vopsite cu *Punica Granatum L.*; a patra și a cincea cu *Lawsonia Alba Lam.*; ultimele trei arin, *Alnus Glutinosa L.*, din România. Porțiunile nedecolorate de la extremitățile inferioare și superioare nu au fost expuse luminii. Prin comparație cu materialul de referință Xenon și celelalte tipuri de taninuri, mostrele vopsite cu arin expuse la o intensitate a luminii de 28100 Lux/oră, pentru 996 de ore, au demonstrat o excelentă rezistență la lumină

Primii coloranți sintetici

Calitatea artistică a cromaticii rezultate din coloranții vegetali se poate aprecia la adevărata ei valoare printr-o comparație directă cu cea a gamei coloristice produse de coloranții sintetici timpurii (sfârșit de secol XIX și început de secol XX) și cu gama coloristicii sintetice stabile (din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea). Imperfecțiunile absorbției culorii naturale pe fibră au fost înlocuite de uniformitatea și limitele de nuanță a culorii sintetice.

Primii coloranți sintetici au fost comercializați la un preț rezonabil în Transilvania începând la sfârșitul secolului al XIX-lea. Este de remarcat faptul că la început erau instabili. Tentația folosirii lor a fost mare, luându-se în considerare ușurința aplicării lor și mai ales cromatica ostentativă disponibilă care a atras. Apariția vopsitorilor specializați în aplicarea culorilor sintetice a redus treptat practica vopsitului cu coloranți vegetali, limitând cromatica la nuanțele oferite de aceștia. Contrastele coloristice au devenit din ce în ce mai puternice (figura 164a, 270). Lipsa de armonie cromatică și uniformitatea culorii au transformat într-un timp relativ scurt o întreagă istorie a valorilor artistice ale creației textile, acumulate și practicate milenii la rând.

VALORILE ESTETICE ALE ȚESĂTURII REZULTATE DIN ȚESERE, STRUCTURĂ ȘI DIN RELAȚIA DINTRE URZEALĂ ȘI BĂTĂTURĂ

Structură simplă cu suprafața de bățatură, țesătură aleasă în degete – rostul, concentrația de urzeală și bățatură; raportul dintre diametrele firelor de urzeală și bățatură; orientarea motivelor țesute; legătura dintre fire; efectul pictorial în țesătură

Tehnica și metoda țesutului influențează în mod direct aparența țesăturii. Există o relație directă între tipul de război, structura și textura țesăturii. Același tip de structură textilă poate avea o aparență diferită prin țeserea pe tipuri de războaie diferite. Pentru exemplificare propunem comparația dintre țesătura simplă, cu față de bățatură (tapiserie), țesută pe războiul vertical (figura 256), cu cea țesută pe războiul de tip orizontal cu ițe (figura 257). Diferența în aspectul texturii celor două suprafețe textile constă în sugestia tridimensionalității la nivelul suprafeței țesăturii, accentuată pe direcția urzelii la țesătura executată pe războiul vertical și fluiditatea pe direcția bățaturii, cu topografie texturală redusă, la țesătura lucrată pe războiul orizontal. Această diferențiere a aspectului texturii rezultă din poziția urzelii față de bățatură în timpul țesutului. În cazul războiului vertical, o jumătate a rostului urzelii rămâne permanent în poziție fixă, perpendiculară pe bățatură, pe când cealaltă jumătate este poziționată ușor diagonal în relație cu bățătura (poziție menținută prin inserția unei bare de lemn care păstrează ordinea rostului). Jumătatea rostului (cea perpendiculară pe bățatură), când se ridică pentru inserția bățaturii, are tendința de a reveni la poziția inițială, trăgând firul de bățatură în spate. Prin contrast, următorul fir de bățatură, care intră în rostul ales (în poziție permanentă ușor diagonală), rămâne nemișcat. Printr-o denivelare alternativ creată între firele de urzeală ale rostului rezultă o suprafață umbrită, poziționată paralel cu direcția urzelii. Aceste denivelări rămân accentuate prin urzeala pertinentă rostului fix (figura 256). Structura țesăturii, deși simplă, dă impresia de grosime și de striațiune structurală. Există o ușoară diferențiere în aparența suprafeței pe fața și pe dosul țesăturii, vibrațiile și umbrele fiind mai accentuate pe fața țesăturii. Prin contrast, efectul estetic al structurii tapiseriei țesute pe războiul orizontal cu ițe, revine la calm, egalitate, fără umbre sau volume tipice suprafeței țesute pe războiul vertical (figura 257). Acest efect se datorează rostului deschis egal, sus-jos, având firul de bățatură poziționat la centru. Mișcarea egală a ambelor rosturi ale urzelii este posibilă datorită nevedirii fiecărui fir prin ițe și legarea acestora în așa fel încât distanța de călcare a uneia este egală cu cea de ridicare a corespondentei, creându-se astfel un rost complet.



Figura 256

Structură cu fața de bățatură țesută în războiul vertical. 7 fire urzeală pe cm răsucit în două în direcția S din fire toarse în direcția Z și 28 bățături pe cm, toarse în direcția Z



Figura 257

Structură cu fața de bățatură țesută în războiul orizontal cu ițe. 2,5 fire de urzeală pe cm din fire toarse în direcția S și răsucite în două în direcția Z și 9 fire de bățatură pe cm toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția Z



Figura 258

Tapiserie țesută cu 3 fire urzeală și 9 fire de bătătură pe cm. Firul de urzeală este din cânepă răsucit în două în direcția S, din două fire torse răsucit în direcția Z. Bătătura este din două fire de lână Țurcană toarsă răsucit în direcția Z. Detaliu din figura 271



Figura 259

Tapiserie țesută cu 3 fire urzeală și 6 fire de bătătură pe cm. Urzeala este identică celei din figura 260. Bătătura este din fir de bumbac răsucit în direcția S, din patru fire toarse în direcția Z. Detaliu din figura 271



Figura 260

Tapiserie țesută cu 3,5 fire de urzeală și 6 fire de bătătură pe cm. Firul de urzeală este din cânepă răsucit în direcția S, din două fire torse răsucit în direcția Z. Firul de bătătură din lână Țurcană răsucit în direcția S, din două fire toarse în direcția Z. Detaliu din figura 306



Figura 261

Tesătura alege în degete. 8 urzeli din fire bumbac pe cm și 9 bătători pe cm din lână Țurcană vopsită negru, toarsă în direcția Z (fundal) și 7 bătători pe cm din lână colorată toarsă în direcția S. Detaliu din figura 308

În acest fel ambele fețe ale țesăturii sunt egale ca aspect.

În Transilvania, unde majoritatea pieselor textile țesute în tehnica tapiseriei care au supraviețuit până la noi, s-au țesut pe războiul orizontal, avem exemple de structură cu suprafață egală, fără depresiuni între firele de urzeală și fără vibrația umbrei rezultate din acestea.

Primul impact vizual al țesăturii cu față de bățatură, este dat de efectul structurii bazice creat de concentrarea firelor de bățatură în raport cu cel al firelor de urzeală. Firele urzite rar, sub 3 fire pe centimetru, pun în evidență predominanța liniaturii structurale distribuită pe orizontală, accentuată prin contrastul dintre lumina și umbra absorbite de alungirea firelor de bățatură (figura 260). Odată cu creșterea concentrației urzelii se schimbă și impresia vizuală percepută la nivelul suprafeței uniformizate prin reducerea contrastului de lumină și umbră al bățaturii și accentuarea contrastelor paralel cu urzeala (263a, b).

Raportul dintre diametrul firelor de urzeală și cel al firelor bățaturii creează efecte structurale marcante prin gradul intensității de compactare al bățaturii. O țesătură lucrată în tehnica tapiseriei bine echilibrată este ritmată, dând impresia fluidității firelor pe direcția bățaturii (figura 251). Această situație de echilibru poate fi pierdută când nu există o concordanță a dimensiunii materialelor folosite, situație ce poate crea extreme până la expunerea urzelii într-o proporție aproape egală cu cea a bățaturii și când aparența structurală intră în conflict cu însăși trăsătura fundamentală a tehnicii ca atare (figura 261). Fenomenul este întâlnit în perioada de interferență a producției materialelor textile ale industriei casnice cu materialele industriale. De asemenea, balanța se schimbă când grosimea firelor de bățatură și fibrele care le compun variază (figura 258-261).

Tapiseria este singura tehnică de țesere care permite reprezentarea motivelor fără a necesita nevedire. Este perfect descrisă în terminologia populară prin *aleasă în degete*. Calitatea artistică a motivelor, din punct de vedere al execuției tehnice, este dependentă de orientarea lor în relație cu direcția țeserii (figura 262). Cu cât un motiv este mai aproape de forma îngustă a liniei cu atât are aspectul mai natural și este mai ușor de țesut orientându-l orizontal, paralel cu direcția bățaturii și nu cu direcția urzelii.¹⁹⁶ Astfel motivele devin blânde, fără asperități, iar linia își pierde din rigiditate, având o unduire aparte. Ca atare motivele se țes culcate, în direcție contrară expunerii lor. La țesăturile industriei casnice transilvănene realizate în tehnica tapiseriei, majoritatea motivelor preponderent liniare, geometrice, sau puternic stilizate, s-au țesut orientate paralel cu direcția bățaturii și s-au expus în general pe direcție verticală. Tipologia motivelor a permis folosirea țesăturii în ambele direcții.

Aspectul motivului se schimbă în funcție de direcția de țesere. Este elocvent exemplul lepedeului din figura 306, în care același motiv din bordura florală dreaptă este țesut în ambele direcții, pe cea orizontală pe direcția bățaturii și pe cea verticală pe direcția urzelii. Efectul alungit, aproape deformat al desenului țesut pe direcția urzelii se datorează limitării la un număr redus de fire de urzeală prin comparație cu cel al bățaturii disponibile în realizarea motivelor la țeserea pe direcția orizontală (figura 262).

Linia marcantă a separării motivelor țesute are particularități distincte în funcție de direcția de țesere și tipul de legătură între firele de bățatură. Liniile orizontale, orientate paralel cu firele bățaturii sunt precise și continue. Aceiași linie orientată pe direcția urzelii se schimbă, căpătând valori diferite în funcție de tipul de legătură folosit (figura 263a, b). Legătura, între două motive, făcută pe un singur fir de urzeală, pe care cele două fire de bățatură se întorc alternativ, întrepătrunse, dă o linie zimțată (figura 160c, d).¹

196. Majoritatea tapiseriilor clasice au fost țesute cu motivele orientate orizontal (în timpul țesutului). Acest fapt se datorează în special concentrației mai mari a bățaturii decât a urzelii, proporție aproximativă de 1 la 6 sau 1 la 7. Astfel liniile desenului sunt unduite, pictoriale, mai moi, prin comparație cu tapiseriile țesute cu motivele orientate vertical, în direcția urzelii, la care desenul devine geometrizat, datorită numărului redus de fire de urzeală, prin comparație cu cele de bățatură. Ca urmare majoritatea tapiseriilor clasice sunt expuse cu bățatura orientată vertical și urzeala orizontal.



Această tehnică folosită în majoritatea ariilor etnografice din Transilvania, la țeserea *lepedeelor* și a *foilor de perete*, dă suprafeței țesute o vibrație specifică. Structural, se creează o suprafață stabilă. Legătura simplă, dintre două fire de bățatură, creează o linie închisă între două fire de urzeală cu un aspect ușor dințat, rezultat din întrepătrunderea celor două fire de bățatură, fără a avea un impact notabil asupra suprafeței țesăturii (figura 160e, f). Legătura dublă este tridimensional pronunțată pe spatele țesăturii, vizibilă ca o linie în zig-zag, rezultată din intersectarea celor două fire de bățatură. Este mult mai accentuată când firele sunt de culori contrastante. Pe fața țesăturii linia dintre cele două fire este clară, precisă fără nici o întrepătrundere (figura 160g, h). Tehnica tapiseriei prin care două motive țesute se separă, fără a face o legătură directă între firele de bățatură (chilimul), elimină total ambiguitățile suprafeței de contact a desenului (figura 160a, b). Deschiderea creată între motive, nu mai mare de 1-1,5cm, se închide odată cu schimbarea direcției desenului și deschiderea unui nou motiv sau fundal țesut. Linia rezultată din acest detaliu tehnic este clară, accentuată de umbra separării celor două spații. În această situație întreaga suprafață a țesăturii devine vibrată și dantelată, efect rezultat din desenul puternic geometrizat și de umbre absorbite de deschiderile dintre motive (figura 160a, b). Țesătura în sine capătă o elasticitate relativă prin deschiderile permise de spațiile dintre motive. Printre cele mai semnificative exemplare țesute în această tehnică sunt *ponevele* din zona Hațegului.¹⁹⁷

Efectul pictorial (hașurarea) realizat prin țesere în tehnica tapiseriei este rar întâlnit în textilele producției casnice. Faptul se datorează caracteristicii bine definite a tipologiei motivelor și a exprimării stilistice clar orientate spre geometrizarea încadrată în contururi precise. O excepție de la această regulă se întâlnește în zona Crișurilor unde, deși și aici tradiția motivelor stilizate, geometrice și liniare continuă, stilistica structurală capătă o personalitate distinctă prin folosirea tehnicii de întrepătrundere pe distanțe inegale a firelor de culori diferite. Practic, se realizează hașurarea suprafeței textile prin țesere (figura 265a, b).¹⁹⁸ Linia de separare a motivelor se înmoaie, iar contrastele cromatice se reduc prin alternarea firelor de bățatură de culori diferite, aparținând la două motive alăturate. Efectual estetic creat prin țeserea pictorială a motivelor tradiționale transilvănene este de o calitate artistică excepțională (figura 264).



Figura 263a (stânga)

Fața țesăturii *alese în degete*. Diferențele structurale sunt aproape invizibile. Trecherile scurte ale firelor de aceeași culoare de la un motiv la altul se fac peste una sau maximum două fire de bățatură (a se observa culoarea roz și galbenă). Detaliu din figura 306

Figura 263b (dreapta)

Dosul țesăturii din figura 263a



Figura 262 (imaginea din pagina anterioară)

Țeserea *aleasă în degete* a aceluiași motiv orientat în direcții opuse. Detaliu din 306

197. *Poneava* era o țesătură similară ca funcție și dimensiune *lepedeului* de acoperit patul. *Poneve* s-au țesut și în zona Aradului, cea a Crișurilor și în Banat.

198. Această formă de exprimare este bine cunoscută în tapiseria clasică europeană.



Figura 264

Catrință țesută *aleasă în degete*. 5 fire de urzeală pe cm din fire de bumbac și în medie 15 bătăături pe cm din lână, bumbac și fire metalice. Începutul secolului al XX-lea. Zona Crișurilor

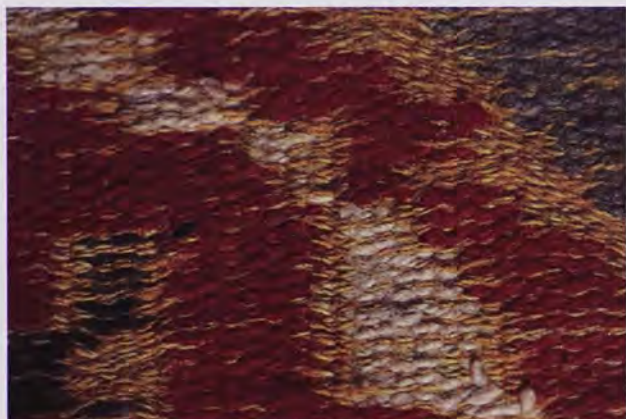


Figura 265a

Fața țesăturii *alese în degete* realizată prin hașurare, din care rezultă efectul pictorial. Detaliu din figura 264



Figura 265b

Dosul țesăturii reprezentate în figura 265a

Structură simplă cu suprafața de urzeală, țesută cu scândura și cea cu războiul orizontal cu ițe

Un exemplu de variație texturală a țesăturii, în dependență directă cu tipul de război utilizat, poate fi considerat cel al țesăturilor cu structură simplă, cu față de urzeală executate cu scândura în comparație cu cele executate pe războiul orizontal cu ițe. În cazul țesutului *cu scândura*, în care urzeala este predominantă, efectul de denivelare structurală este creat în direcția bătăturii, datorită rostului care devine inegal atât prin rigiditatea unei jumătăți (a firelor nevedite printre dinții *scândurii*) cât și prin "arcuirea" jumătății rostului, la care firele se nevedesc prin ochiurile scândurii și care se ridică sau se coboară pentru a forma rostul deasupra sau dedesubtul setului de urzeală rigidă și dreaptă. Efectul textural la nivelul suprafeței țesăturii este ondulat, pe direcția urzelii, iar dacă se privește din perspectivă laterală, linia șerpuită de pe ambele părți dă o impresie de mișcare. Acest detaliu estetic era și mai mult pus în evidență prin alternarea culorilor urzelii din care, datorită concentrației firelor, rezultă un desen linear pe direcție orizontală (figura 157).

Prin comparație, rostul urzelii la războiul orizontal cu ițe este egal, în ambele ipostaze. Dosul și fața acestei țesături sunt egal afectate de mișcarea setului de urzeală mobil, suprafața căpătând consistență. Structura țesăturii cu față de urzeală este stabilă, aproape rigidă, cu un aspect tridimensional rezultat din verticalitatea și concentrația firelor de urzeală care aproape se suprapun (figura 171). Aceste calități structurale răspund perfect funcției practice a brâului și brăcirelor de a susține poalele și catrințele în talie, păstrându-și forma și expunând mesajul structural, coloristic și simbolic. Paralel funcționalității și a substratului simbolic, rolul estetic al acestor piese textile, auxiliare ale costumului tradițional, este de a crea accente coloristice, îmbogățind întregul ansamblu vestimentar. În ciuda prezenței lor discrete prin dimensiune și proporție în relația cu catrința, aportul lor estetic la totalul ansamblului este important prin marcarea structurii precise și a coloristicii vii aplicate pe negrul catrinței și albul poalelor (figura 266).

Structură țesută în bâte

Efectul structural al țesăturii în bâte excelează prin oblicitatea rezultată din încrucișarea firelor într-o singură direcție (figura 267a, b). Astfel, brăurile făcute din firele toarse din *părul* aspru extras din lâna Țurcană, cu un grad ridicat de torsionare, dau impresia unor zale metalice. Unele dintre cele mai reușite exemplare de brăuri țesute în bâte au fost cele monocrome, negrul atrăgând în mod special atenția. La aceste brăuri efectul structural este continuu, neîntrerupt de intervenția coloristică.



Figura 266

Catrință cu brăciră țesută din lână (*păr*) Țurcană în patru ițe, în războiul orizontal cu ițe; brăciră țesută în table și ochiul de susținere a brăcirei cu scândura. Lungimea catrinței 91 cm și lățimea 46 cm. Hărțăgani, Hunedoara. Sfârșitul secolului al XIX-lea

Când urzeala era multicoloră, făcută dintr-o alternanță de fire de diferite culori motivele coloristice se adăugau celor structurale, înșiruindu-se orientate pe direcția lungimii țesăturii. La brăurile multicolore repartitia culorii se făcea într-o ordine simetrică pe direcția lățimii (figura 267b). Culoarea de bază, putând fi roșu, albastru, roz sau violet, încadra marginile și separa șirurile celorlalte două, sau cel mai adesea trei culori suplimentare utilizate. Repartitia culorii era simetrică având una dintre culori la centru, iar celelalte încadrând-o de o parte și alta. Urzirea firelor de diferite culori era făcută într-o anumită alternanță, ceea ce crea motive coloristice lineare întrerupte la extremități, în formă de zig-zag (figura 267b). Efectul era produs prin răsucirea între ele a firelor de culori diferite, urzite alternativ pe lateralele motivelor de culoare de fundal. Numărul firelor alternate dădea profunzimea motivului.

Exemplare de brăuri țesute *în bâte* la un nivel artistic deosebit s-au găsit în zona Hunedoarei la Ghelar, Lelese, Cerbăl, Alun, Răchitova, Runcu Mare. De o egală frumusețe sunt piesele găsite în zona Alba la Sălciua sau Botoș în Mures, ceea ce dovedește o lungă tradiție și răspândire a țeserii *în bâte* pe întregul teritoriu al Transilvaniei.



Figura 267a
Detaliu de brâu țesut *în bâte*. Colectat de Rusalin Ișfănoni în Runcu Mare, Hunedoara. Firul de lână Țurcană (*păr*) este tors *răsucit* în direcția Z și *răsucit* în două în direcția S



Figura 267b
Detaliu structural exemplificând alternarea și îmbinarea firelor de culori diferite din care rezultă motivul liniar zimțat. Detaliu din figura 267a



Figura 268

Țesătură în patru ițe cu motiv romboidal accentuat de contrastul coloristic. Urzeală de lână vopsită roșu-oranj și negru, și bățătura de lână vopsită roșu-oranj, negru și albastru. Detaliu din țesătură pentru fustă. Hărtăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea

Structură cu suprafața țesută în patru ițe

Structurile textile țesute în patru ițe, lasă posibilitatea realizării structurale cu motive diagonale continue sau întrerupte rezultate din îmbinarea firelor bățăturii țesute pe întreaga lățime a țesăturii, cu urzeala. Efectul estetic este controlat prin direcția de orientare a liniilor structurale tipice și de frecvența schimbării direcției. Tehnica de lucru permite îmbinarea firelor colorate atât în direcția urzelii cât și cea a bățăturii. Efectul coloristic rezultă din întâlnirea celor două seturi de fire (figura 268). Intercalarea unor fire de bățătură de culori diferite pot crea iluzia discontinuității diagonalelor tipice ale acestei structuri (figura 168, 169).

Estetica specifică acestui tip de structură constă în simplitate, discreție structurală și coloristică pusă în evidență de calitatea materialului folosit. Țeserea catrințelor, a vestelor, a cioarecilor, laibărelelor sau, mai târziu a fustelor și pantalonilor, s-a făcut în cele trei variante tipice acestei grupe structurale, în motiv diagonal, sub formă de brăduți sau romboidal. Motivul structural s-a țesut într-o singură culoare sau în combinații de două culori contrastante, cum ar fi alb și negru, sau alb și maro, culoarea fiind repartizată pe urzeală și bățătură. Combinația s-a folosit și la țesături împâslite, folosite la confecționarea cioarecilor bărbățești și a hainelor groase pentru iarnă. Aceeași structură s-a folosit și la țesăturile de lână neîmpâslite, a păretarelor, a preșurilor și a lepedeelor, în care monocromia se găsește adesea întreruptă pe direcție verticală și orizontală, creându-se motive coloristice lineare sau în carouri.

Structură simplă cu suprafața țesută în două ițe și bățătură suplimentară, țesătură aleasă peste fire

Acest tip de structură face posibilă integrarea și repetarea motivelor structurale și coloristice pe toată suprafața țesăturii. Prin prezența bățăturii suplimentare, suprapusă structurii bazice, suprafața textilă capătă un nivel superior de complexitate reflectată în calitățile materialului și ale structurii de țesere a motivului. În această situație structura bazică devine secundară, punând în evidență motivele de natură structurală sau/și coloristică. Stilistica motivelor este ritmată, vibrată de întrepătrunderile pe direcție orizontală a firelor bățăturii de bază cu cele ale bățăturii suplimentare (figura 163a, b, 269, 307).



Figura 269
Structură textilă aleasă în degete. Detaliu din figura 307

Structuri nevedite

Acceptarea nevediturilor în practica țesutului la nivelul industriei casnice a însemnat plasarea motivelor structurale textile pe o direcție total diferită de cea tradițională. Transformările au fost esențiale la nivelul compozițional al întregii țesături și al motivului în particular, precum și la repartitia culorii. Din perspectiva normelor tradiționale, relația dintre calitățile materialelor textile folosite, a structurii și estetica acestora a atins prima etapă a degradării, prin pierderea raportului calitativ al dimensiunii firelor de urzeală și bățatură, a raportului de culoare, prin complicarea structurală a suprafeței și prin alterarea motivelor bine cunoscute până atunci. Repetiția motivului structural s-a produs atât în direcția urzelii cât și în cea a bățaturii, fără o încadrare compozițională (figura 270). Țeserea acestor structuri textile pentru *lepedee*, păretare și fețe de masă s-a intensificat în întreaga Transilvanie spre jumătatea secolului al XX-lea. Folosirea războiului tradițional orizontal cu ițe a impus țeserea lor în doi lați, din a căror îmbinare rezulta, adesea, imperfecțiunea asamblării între lați. Aceasta imperfecțiune dădea o notă de vibrație pe centrul piesei textile.

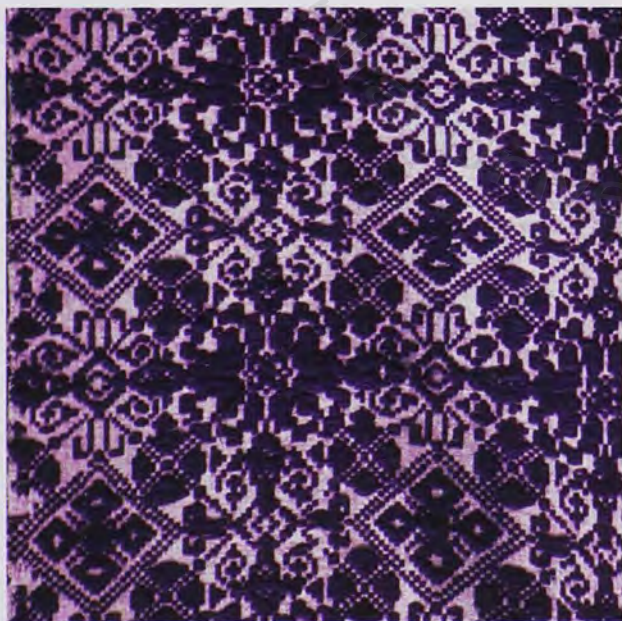


Figura 270
Structură textilă nevedită, detaliu din figura 216

Figura 271 (imaginea din pagina următoare)
Lepedeu ales în degete, țesut în tehnica tapiseriei. Urzeala de cânepă și bățatură din fire de lână Țurcană și bumbac. 180 cm x 150cm. Primul sfert al secolului al XX-lea, Hărțăgani, Hunedoara



Valori artistice rezultate din complexitatea aspectelor tehnologice de prelucrare a materialelor

Pentru demonstrarea complexității execuției tehnice și artistice a țesăturii, propunem analiza unui *lepedeu ales*, folosit pentru decorarea patului din spațiul sacru al *ceacasei* (figura 271). Piesa a fost țesută în primul sfert al secolului al XX-lea, în satul Hărtăgani, Hunedoara. Lepedeul este compus din doi lați. Are o lungime de 180 cm și o lățime de 150 cm.

Materialele folosite în execuția acestei țesături au fost cânepa, de calitate *urzelii* folosită ca urzeală și lână Țurcană de diferite calități, în principal și bumbacul, secundar, pentru bătătură. Firul de urzeală a fost răsucit în direcția S, compus din două fire toarse *răsucit* în direcția Z. Firele *urzelii* nu au fost părulte, culoarea lor rămânând la nuanța naturală, de un alb-gri (figura 273). Concentrația pe centimetru este a *urzelii* de 3 fire, iar cea a bătăturii variază între 6 și 10 fire. Pentru bătătură s-au folosit fire de diferite calități. Firul tors răsucit în direcția Z, din fibre lungi de lână Țurcană (*păr*) este predominant în fundalul de culoare neagră și la motivele lineare (figura 273). La țeserea motivelor geometrice sau florale stilizate sau folosit: fire toarse în direcția Z, din fibre lungi de lână Țurcană (*păr*), răsucite în două, în direcția S (figura 272); fire toarse răsucit în direcția Z, din fibre scurte de lână Țurcană (*cănură*, figura 275); fire din fibre scurte toarse răsucit în direcția Z și răsucite în două în direcția S (figura 279); și fire de bumbac compuse din 4 fire toarse în direcția Z și răsucite în direcția S (figura 277). Firele toarse din fibre lungi au un luciu metalic dând o structură regulată, cu efect continuu pe direcția orizontală a bătăturii (figura 272, 273). Bătătura din fir de lână scurtă, are o aparență moale, fără un luciu anume, dând o textură compactă. Firele de bumbac creează o textură densă, moale, fără o definiție precisă.

Firele de bătătură au fost vopsite în culoarea neagră pentru fond și culorile roșu, galben, albastru, oranj, violet și verde pentru țeserea motivelor. Culoarea neagră a fost vopsită cu extracție din scoarță de arin și *gălițoi*, albul bumbacului este natural, iar pentru celelalte culori s-au folosit culori sintetice. În negru se disting nuanțe de la negru/maro cu o tentă caldă, la negru/albăstrui de un ton rece, metalic (figura 274, 276). La celelalte culori se disting diferite grade de preservare, de la portocaliul și roșul care par neschimbate la albastrul/turcoaz puternic decolorat (figura 278, 279).

Piesa a fost țesută în războiul orizontal cu ițe. Structura este simplă, cu față de bătătură (tapiserie). Ca tehnică de realizare structurală a legăturilor între firele de bătătură la intersecția motivelor s-a folosit îmbinarea întrepătrunsă pe același fir de urzeală.

Finisările sunt executate prin cusătură între lați și la terminării cu fir de cânepă tors în direcția Z și răsucit în două, în direcția S și vopsit negru cu arin și *gălițoi*.¹⁹⁹

Calitatea artistică a acestei piese reiese din varietatea pregătirii tehnice a materialelor care o compun, din tipul și compoziția motivelor, din realizările structurale ale țesăturii și din armonizarea și repartiția culorii. Inegalitățile cromatice, imperfecțiunea îmbinării celor doi lați și particularitățile tehnice de realizare a liniei de legătură dintre motive, asigură impresia dinamismului vizual.

Contrastul de textură creat prin folosirea unui singur fir de bătătură și respectiv două fire răsucite întrerupe monotonia structurală, creind consistențe diferite în țesătură (figura 272). Cele două tipuri de fire de grosimi diferite s-au folosit independent, fiecare pe o bandă liniară a fondului negru, particularitate din care rezultă intensitatea structurală și a nuanței de negru puse în evidență de compactarea firelor.

Folosirea în aceeași țesătură a firelor de bătătură toarse în direcții diferite crează efect de mișcare, rezultată din schimbarea direcției structurale orizontale în direcție oblică. Efectul este îmbogățit prin nuanțarea culorilor produse din vopsiri diferite (figura 274).

199. Tentativele de vopsire ale firului de cânepă după aceeași metodă folosită la vopsirea lânii au dat rezultate mediocre, firul vopsindu-se într-o nuanță de gri.



Figura 272* (stânga)

Figura exemplifică varietatea tipologică a materialelor folosite în același *lepedeu*. Partea superioară a figurii, de culoare negru metalic este țesută cu fire de bătătură compuse din două fire de lână Țurcană toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția S. Partea de jos a figurii de culoare negru-maro este țesută din fire toarse răsucit în direcția Z. Motivul de culoare galbenă este țesut *ales in degete* cu 2 fire toarse răsucit în direcția Z și răsucite în S

Figura 273* (dreapta)

Urzeala este din fir de canepă toarsă în direcția Z și răsucită în direcția S. Firul de bătătură este compus din *păr* de lână Țurcană tors în direcția Z



Figura 274* (stânga)

Linia de demarcare a folosirii firelor toarse în direcții opuse

Figura 275* (dreapta)

Două fire toarse în direcția Z și răsucite în direcția S. *Cămură* supratorsionată



Figura 276* (stânga)

Variație de culoare a negrului de fond spre maro

Figura 277* (dreapta)

Țesătură cu fir de bumbac compus din patru fire răsucite în direcția S, fiecare tors în direcția Z



Figura 278* (stânga)

Legătură dintre motive cu fire întrepătrunse pe același fir de urzeală. De asemenea, se observă fire toarse în varietatea de tipuri de fire, toarse în ambele direcții și răsucite sau nu

Figura 279* (dreapta)

Efectul artistic creat prin folosirea varietăților tipologice ale firelor de bătătură și decolorarea albastrului

* Detaliu din figura 271

Valori artistice rezultate din motivele și compoziția lepedeului

Motivele colorate în portocaliu, alb, roșu-roz, galben, albastru, verde și violet, sunt distribuite în cinci compoziții liniare, pe direcția bățaturii, fiecare încadrată de cinci sau șase benzi multicolore. Acestea sunt susținute de fundalul negru și sunt separate unele de altele printr-o grupare de trei dungi înguste țesute în culorile roșu, galben și albastru. Compoziția simetrică a lepedeului este încadrată la ambele extremități prin câte o bandă liniară roșie cu contururi albe.

Mesajul artistic și cel simbolistic exprimat prin desenul, cromatica motivelor și ritmica compozițională se prezintă clar, bine susținut de negrul vibrat al fundalului. Motivele de bază-linia, romb (figura 280), X-ul rezultat din împerecherea a două forme romboidale (figura 281) și floarea stilizată (figura 282) fiecare folosite într-un aranjament liniar distinct, sunt combinate în repetiție simetrică orientată în direcția lungimii și a lățimii. Compoziția motivelor este închisă în direcția lungimii (a urzelii), dar rămâne deschisă pe lățime (direcția bățaturii).

Motivul rombului, simbolizând direcția celor patru elemente, apare marcat la centru de *ochiul*, punctul central al unității și originii primare. Încadrarea simetrică a unghiurilor mărește efectul *ochiului*, punând și mai mult în evidență punctul central. Motivul este delimitat pe orizontală, prin setul de linii paralele care îi temperează dinamismul (figura 280).

Delimitarea a două romburi este puternic marcată prin prezența albului care desenează cele două X-uri pe linia orizontală plasată la centrul compoziției. Forma X-ului poate reprezenta "cuaternarul în forma sa spirituală, activă și dinamică, fiind uniunea lumii de sus cu lumea de jos, absorbit în creștinism ca și crucea Sf. Andrei".²⁰⁰

"Floarea este exprimarea cercului cu un punct la mijloc, ce reprezintă centrul infinitului și totodată emanația primei cauze".²⁰¹ Motivele sunt marcate prin punctul central al fiecărei forme și prin X-ul de legătură dintre ele.



Figura 280
Motivul rombului. Detaliu din figura 271

200. Romulus N. Zaharia, *A șaptea zi*, manuscris, 1995, pg. 77.

201. Idem.

Privită în ansamblu, piesa luată în discuție ne lasă impresia de veghe continuă și multiplicată asupra spațiului nostru, prin prezența intensă a *ochilor* deschiși, puternic marcați prin ingeniozitatea desenului, a culorii și a detaliilor tehnice de realizare.



Figura 281
Motivul X-ului rezultat din îmbinarea celor două forme romboidale. Detaliu din figura 271



Figura 282
Motivul stilizat al florii. Detaliu din figura 271

B C U IASI

Central University Library Iasi

B C U IASI

Central University Library Iasi

CÂNEPA ȘI INUL

VALORI ESTETICE ALE ȚESĂTURII DE CÂNEPĂ ȘI ÎN REZULTATE DIN PARTICULARITĂȚILE MORFOLOGICE, MECANICE ȘI CHIMICE ALE FIBRELOR DE CÂNEPĂ ȘI ÎN TRANSFORMATE PROGRESIV PRIN PROCESUL TEHNOLOGIC ȘI ȚESERE

Relația dintre grupele de fibre rezultate din pieptănare, fire și calitatea pânzei

Luciul, culoarea și elasticitatea sunt cele mai reprezentative particularități ale fibrei de cânepă și in, care pun în evidență valorile estetice ale țesăturilor. Aspectul fibrei de cânepă și in în lungime, grosime și culoare este strâns corelat cu gradul de maturitate al plantei, tipul de plantă, (masculină sau feminină, în cazul cânepii distincția este necesară), concentrația la semănare și condițiile geoclimaterice în care s-a dezvoltat cultura. Calitățile originale ale fibrelor suportă diferite nivele de transformare calitativă cu valoare estetică prin procesul tehnologic bine definit, în acordanță cu criteriile frumosului percepute de ochiul uman.

Între fibrele cânepii de vară și ale celei de toamnă există o diferență de finețe și chiar de culoare (figura 284). Din informațiile de teren, reiese că cele două categorii de cânepă se foloseau rareori separat. Totuși, luând în considerare permanenta dorință a femeilor de a obține țesături cât mai ușoare și mai agreabile, din considerente practice și estetice, următoarele ipoteze pot fi luate în considerație: cânepa de vară cât și cea de toamnă se recoltau și se prelucrau separat până la cărmănare, când cele două categorii de fibre se amestecau fără a se mai face diferențierea. Considerând posibilitatea obținerii a două calități distincte de fibre, această practică determinată de timpul de lucru limitat perioadei de iarnă, ar fi putut fi diferită în decursul istoriei. Luând în considerare finețea superioară a fibrei cânepii de vară, prin comparație cu cea a cânepii de toamnă, este foarte posibil să se fi întâlnit istoric perioade când aceste două grupe s-au folosit separat, pentru obținerea a două calități diferite de pânză, și când, fără îndoială, cea țesută din fibrele cânepii de vară era de calitate net superioară. Urmărind aceeași idee a fineței fibrei, nu este exclus să se fi practicat și recoltarea timpurie, înaintea maturizării complete a plantelor, fapt ce putea asigura fibre mai fine și suple, dar totodată și mai puțin rezistente. Ipotezele rămân a fi verificate în studiile și cercetările viitoare.

Relația dintre grupele calitative ale fibrelor, ale firelor și ale pânzei este evidentă (figura 283a-i). Gradul de finețe al fibrei impune calitatea pânzei. Efortul investit în etapele procesului tehnologic se reflectă în estetica și confortul materialului folosit la toate nivelele existenței. Fibra fină a fuiorului permitea toarcerea firului egal, subțire, din care rezulta pânza ușoară, a cărei calitate sporea prin albire și înmuiere (figura 283a-c). Fibra de *urzeală*, mai groasă, intra în compoziția pânzei rezistente, cu textură bine definită, aspră (figura 283d-f). Firul, tors din câlți, compunea pânza robustă, groasă și aspră, calitate aproape improprie materialului textil (figura 283g-i).

Valori ale culorii naturale și a celei transformate

Cel mai important parametru urmărit în procesarea cânepii și a inului este transformarea culorii spre maximul de puritate al albului.



Figura 283 a, b c
Fuior: sus, fibre pieptănate; centru, fire; jos, pânză cu urzeală și bătătură din *fuior*

Figura 283d, e, f
Urzeală: sus, fibre pieptănate; centru, fire; jos, pânză cu urzeală din *fuior* și bătătură din *urzeală*

Figura 283g, h, i
Călți: sus, fibre pieptănate; centru, fire; jos, pânză cu urzeală din *urzeală* și bătătură din *călți*

Calitatea culorii originale, în cazul cânepii, cu o oarecare diferențiere între fibrele obținute de la plantele de vară și cele de toamnă (figura 284), prezintă extreme coloristice doar la fibrelor inferioare (*vologii*).²⁰² Nuanțele fibrelor de in variază de la culoarea luminoasă la cea spre gri-marou (figura 285).

Evoluția albului urmărit în transformările progresive ale etapelor procesului tehnologic este spectaculară. De la griurile-gălbui ale culorii originale, fibra de cânepă și in are capacitatea de a atinge nuanța rece a albului și moliciunea tipică bumbacului și totodată se apropie de calitatea mătăsii prin luciu (figura 286). Albul absolut al cânepii și inului se atinge după o folosință îndelungată și spălări repetate. Datorită uzurii, odată cu reducerea rezistenței fibrei se produce transformarea calității țesăturii de la rigidă și precisă în păstrarea formei, la flexibilă și ușor pliabilă.²⁰³

202. Fibrele de cânepă netopite la timp (recoltate sau lăsate în lan) își înegresc considerabil culoarea. În experimentul de topire a cânepii desfășurat în 1994 în Hărțăgani, o mănășă de cânepă recoltată în toamna, 1993, uscată și lăsată la loc ferit de umezeală, a fost topită împreună cu cânepa de vară recoltată în 1994. Culoarea fibrei după topire a fost de un maro-gri (figura 116, mijlocul figurii) prin comparație cu cea alb-gălbuiă a cânepii din 1994. Aceeași culoare s-a observat și la fibrele de la plantele de cânepă de vară lăsate în lan și recoltate și topite odată cu cânepa de toamnă.

203. Scutecele noi născuților se făceau din cearceafurile de cânepă uzate după o folosință îndelungată și spălări repetate.



Figura 284
Nuanțe de culoare netransformată ale fibrelor de *fuior* de cânepă de vară (stânga imaginii) și de toamnă (dreapta imaginii)



Figura 285
Nuanțe de culoare netransformată ale fibrelor de in



Figura 286

Etapele transformării calitative a moliciunii și culorii fibrei și firului de cânepă. De la stânga la dreapta: fibră melițată; fuior pieptănat prin pieptănul nr. 1; fuior pieptănat prin peria mică (nr. 3); fir tors răsucit din fuior, nepârluit; firul după prima pârluire; firul după a doua pârluire; fir de fuior folosit ca urzeală în pânza albită la soare și spălată prin pârluiri repetate de cel puțin 40 de ori



Figura 287

Camașă tip ie. Partea frontală a *stanului* și mânecile făcute din pânză de cânepă de prima calitate; partea dorsală a *stanului* este făcută din cânepă de calitate a doua. Prin deschizătura gâtului se observă reversul pânzei de cânepă nealbită. Broderie cu fir de bumbac vopsit negru, cumpărat din comerț. Hărțăgani, Hunedoara. Începutul secolului al XX-lea



Figura 288a

Îmbinarea părții frontale cu a celei dorsale a *stanului* cămășii din figura 287. Cusătura *în cruci* face legătura dintre cele două bucăți de pânză de calități diferite: stânga, pânză de calitate a doua; dreapta, pânză de prima calitate. Fața cămășii, detaliu din figura 287



Figura 288b

Dosul țesăturii din figura 288a

Figura 289 (imaginea din pagina următoare)

Terminațiile *stanului* multiplelor cămăși care prezintă albirea faței și nealbirea dosului pânzei; la majoritatea cămășilor se observă adaosul pânzei de calitate inferioară pe porțiunea terminală inferioară, unde cămașa este acoperită în talie cu poalele. Detalii de cămăși colecționate din zona munților Apuseni



Moliciunea și puritatea albului pânzei, putea lua valori extreme în aceeași piesă. Cămașa reprezentată în figura 287 este un exemplu extraordinar care demonstrează ingeniozitatea folosirii materialului diversificat calitativ, din perspectiva calității fibrei și a complexității procesului de albire. În aceeași piesă se poate estima calitatea pânzei albite (fața cămășii), prin comparație cu pânza nealbită (dosul cămășii, figura 288a, b). Adeseori, din motive economice, găsim în același obiect diferite feluri de pânză calitativ diferențiate, ca urmare a utilizării la țesut a unei largi varietăți de combinații de fibre. De exemplu, partea inferioară a cămășii, care intră în poale sau cea de la spatele cămășii, care se acoperea cu vesta, erau făcute dintr-o pânză de calitate inferioară (figura 289).

Experiențele de laborator au dovedit posibilitatea vopsirii cânepii și a inului într-o gamă coloristică variată. Și totuși, de ce albul țesăturilor de cânepă a fost preferat, culorii? Parte din răspuns rezidă în relația dintre cele două tipuri de materiale textile tradiționale, cu egală importanță, folosite în Transilvania și care s-au completat reciproc, lână și cânepă sau inul. Lâna, material proteic ce reține cu ușurință culoarea, s-a folosit la "scrierea" mesajului coloristic pe suportul monocrom, perfect găsit în albul pur al cânepii sau al inului. Astfel, lâna, suprapusă albului prin broderie aplicată la diferite intensități, a funcționat ca accent de culoare (figura 290). Contrastul negrului, al roșului sau albastrului pe albul pur al cânepii sau inului, are puterea de a impresiona ochiul, transmițând mesajele incluse în formă și culoare. Diferența de materialitate între lână și fibrele vegetale accentuează efectul contrastant al motivelor suprapuse (figura 290). În cazul folosirii cânepii vopsite galben/ocru la țeserea motivelor²⁰⁴ se crea o armonie perfectă cu albul de fundal al țesăturii (figura 291). *Mășările bătrânești* sunt exemple de superbe realizări ale țesăturilor din cânepă care prezintă o suprafață ritmată prin repetarea discretă a decorului galbenului/ocru pe fundalul alb-gălbui al cânepii din țesătura de fond. Atunci când galbenului i se alătură o linie de albastru raportul cromatic se îmbogățește prin complementarea culorilor.

Un efect artistic aparte se crea prin folosirea firului alb de cânepă sau in în broderie și în îmbinarea dintre lații pieselor de costum (figura 292, 293).

Luciul fibrei depindea de finețea ei, obținută din gradul de curățire al pectinelor și al particulelor lemnoase de la suprafață. De acea luciul cel mai ridicat s-a întâlnit la fibrele de fuior, procesate cu maximum de atenție. Parte din calitatea luciului se dobândește în raport cu creșterea calității albului câștigat prin repetatele pârliuri (figura 292).

Tratarea firelor urzelii cu mânjeală, împotriva scămoșelii, avea o importanță majoră în aspectul final al suprafeței textile. Țesătura căpăta o anumită rigiditate, păstrându-și suprafața flată, aproape lucioasă. Prin comparație, la țesătura rezultată din firele netratate cu mânjeală, se evidențiază suprafața neuniformă, cu asperități și pe care desenul structural era mai puțin definit. Firele scămoșate expuneau pe suprafața țesăturii terminațiile fibrelor.

Estetica structurilor de cânepă și în țesute în două și patru ițe

Simplitatea structurilor pânzei de cânepă și în impresionează prin echilibrul și consistența materialului. Relația dintre diferitele calități de fibre folosite ca urzeală și ca bățatură creează specificul calitativ al pânzei. Diversitatea variază între uniformitatea și finețea pânzei țesute din prima calitate de fibre, la vibrația structurală creată de combinația fibrelor calitativ inferioare. Raportul de grosime al firelor de urzeală și bățatură compun la suprafața pânzei efectul vizual de mișcare și agitație. În cazul similarității diametrului și a concentrației dintre firele de urzeală și bățatură (la pânza de prima calitate), prin țesere se creează o suprafață structurală bine echilibrată, în care linia desenului structural este ușor de urmărit. Proporția dintre diametrul firelor de urzeală de fuior sau urzeală și cel al bățaturii din câlți, sau alt material cu un diametru mare al firului, este evident ne-echilibrat (figura 185-187).

204. Nu am întâlnit motive brodate cu cânepă vopsită cu *galițoi* în galben/ocru.



Figura 290
Cămăși de pânză brodate cu motive colorate în roșu și negru cu lână și bumbac. Detalii din terminațiile mânecilor. Munții Apuseni, începutul secolului al XX-lea



Figura 291

Sârbitură cu motiv structural țesut în formă de brăduți. Motive lineare din cânepă vopsită cu *gălițoi*. A se observa relația între diametrele firelor de urzeală și a celor de bățătură. Detaliu din față de masă

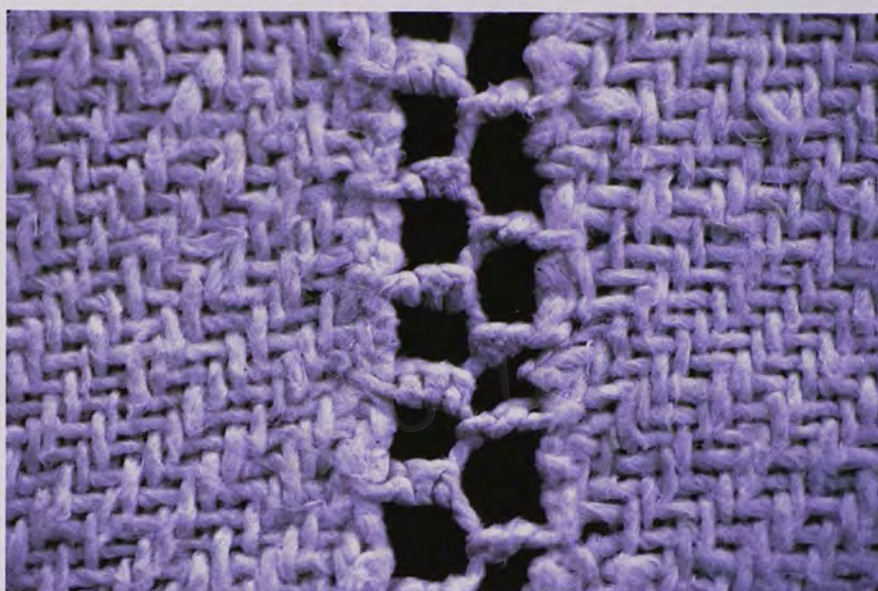


Figura 292

Sârbitură albită, țesută cu urzeală și bătătură din fire de *fuior* de calitate similare. Culoarea albă-rece și moliciunea fibrei au fost dobândite după folosință și spălări repetate prin *pârluire*, de cel puțin 40 de ori. Legătura dintre lați este făcută cu fir de cânepă. Detaliu din cearceaf



Figura 293

Pânză de in țesută în două ițe. Motivul legăturii dintre două lățimi de pânză. Detaliu din izmene. Făget, Timis. Începutul secolului al XX-lea

Concentrația urzelii pe centimetru se reduce. În cazul folosirii *câlților* ca bătătură și a *urzelii* ca urzeală, raportul dintre urzeală și bătătură se decalează. Inegalitatea diametrului bătăturii dispune direcția urzelii în dezordine, creând o suprafață fără echilibru (figura 187). Diferențele sensibile ale diametrului unui fir, tipice torsului manual nu fac decât să vibreze plăcut suprafața țesăturii (figura 185).

Complicarea desenului structural prin nevedirea în patru ițe dă țesăturii o notă de diversitate prin direcționarea continuă sau întreruptă a liniaturii desenului monocrom (figura 182-187). Întreruperile structurale fragmentează lumina repartizată pe suprafața țesăturii.

B C U I A S I

Central University Library Iasi



Figura 294
Tezaurizarea costumelor noi împreună cu cele vechi, ieșite din uz. Bătrâna, Hunedoara, 1994

VALORILE ESTETICE ALE COSTUMULUI POPULAR

Aspecte ale valorii individuale și de ansamblu a pieselor componente ale costumului

Vestimentația este stratul material care înconjoară corpul și care, pe lângă rolul său protector, conferă o reprezentare directă a purtătorului în fața celorlalți semenii, prin formă, proporție, culoare și materialitate. Prin aceasta, devine o formă imediată de expresare a gândirii proprii, sau de grup, comunicând mesajul apartenenței și al statutului social, definind astfel relațiile cu spațiile umane exterioare celor locuite de el. Prin impactul vizual, vestimentația transmite mesajul nivelului artistic atins la un moment dat, de un grup și în cadrul acestuia de fiecare individ, prin îmbinarea dobândirilor tehnologice cu cele ale capacității de exprimare artistică.

Costumul tradițional caracteristic zonelor Transilvaniei se înscrie perfect în tipologia generală a costumului românesc și chiar al spațiilor învecinate, demonstrând unitatea stilistică a familiei tracice răspândite pe o largă arie geografică.

Observând de la distanță o "mare" de oameni, primul impact vizual este cel al predominanței albului punctat de accentele roșului și ale albastrului (figura 295).²⁰⁵ Explicația este simplă dacă aducem în prim plan costumul tradițional, a cărui morfologie are la bază puritatea albului. Suportul monocrom, neutru, asemănător pielii corpului uman, a permis "scrierea" bine definită a mesajului simbolistic, cu o clară exprimare artistică. Materialele alese ca suport au răspuns perfect acestei necesități, prin textura discretă și consistența fibrei. Cu tot atâta ingeniozitate au fost alese și tehnicile de "scriere", care au permis flexibilitatea în exprimare. Contrastul cromatic dintre alb și culoare este precis, fără zone intermediare, care nu tolerează ambiguități în expresare. Aceste particularități au impus claritatea stilistică ale motivelor și repartizarea lor pe suprafața albului. În cazul broderiei situația cromatică creează o reală dificultate din perspectiva realizării artistice prin comparație cu motivele textile țesute, unde culorile și suprafețele acoperite de către elementele desenate se completează reciproc. Cu atât mai mari sunt meritele realizărilor artistice ale creației populare, care a reușit în a exprima mesajul aplicat albului prin mijloace minime, folosite cu o extraordinară ingeniozitate.

Valorile estetice ale suprafețelor textile dobândite prin motivele contrastante albului, sunt puncte marcante ale stilisticii costumului popular transilvănean. Intensitatea și coloratura specifică, marchează aria de proveniență, variind între sobrietatea tipică zonei Hațegului sau a Sibiului la exuberanța realizărilor din zona Pădurenilor. Esența motivelor este aceeași, indiferent de zona din care provin, fiind caracterizată de exprimarea stilizată, încadrată în forme geometrice. Marcarea lor se face discret, în situația materialului monocrom, sau puternic accentuat prin contraste coloristice, în cazul folosirii gamei policrome (figura 296-300).

Negrul, roșul și albastrul sunt culorile predominante ale broderiei costumului tradițional din Transilvania. Nuanțele rezultate din vopsirea cu coloranți naturali, variind între tenta caldă sau rece a culorii de diferite intensități, sunt de o surprinzătoare varietate. Albul suprapus albului a ridicat problema insuficienței contrastuale între materialul suport și motivele aplicate.

205. Chiar și azi în vestimentația de sărbătoare predomină albul cămășii atât la îmbrăcămintea feminină cât și pentru cea bărbătească.

În cazul acestei combinații raportul între lumina și umbra absorbită pe volumul motivelor devine extrem de important. Subtilitatea și rafinamentul deosebit al combinației monocrome stă în claritatea execuției tehnice și în accentuarea contrastului textural al materialelor (figura 299). Aceleași relații între materiale există și în cazul altor valori monocrome dintre care cele mai frecvent întâlnite sunt cele ale negrului (figura 298).



Figura 295
Manifestare folclorică la Poenița Voinii, Hunedoara, 2002. Aproximativ 20% din participanți îmbrăcați în costume tradiționale



Figura 296
Grup de tineri îmbrăcați în costume tradiționale din Transilvania. Poenița Voinii, Hunedoara, 2000



Figura 297

Detalii de broderie cusute cu fire colorate din lână și bumbac pe pânză de cânepă sau cânepă cu bumbac. Asimetria compozițională a motivului principal, stânga/dreapta mânecii, se înscrie în compoziția simetrică a cămășii. Ambele mâneci, dreapta/stânga, expun motivul suplimentar (dispus liniar), spre fața cămășii. Cea mai recentă cămașă, a doua de sus în jos (detaliu din cămașă reprezentată în figura 200), tinde spre completarea compoziției, respectând mesajul tradițional. Pentru claritatea orientării motivelor, de sus în jos, mânecile sunt: mâneca dreaptă, mâneca stângă, mâneca stângă și mâneca dreaptă. Cămăși din zona Pădurenilor, începutul secolului al XX-lea



Figura 298

Materiale și culori similare folosite atât în execuția țesăturii de bază cât și a broderiei. Detaliu din figura 266



Figura 299

Relația dintre albul pânzei și a decorului. Detaliu din figura 300



Figura 300

Portul tradițional feminin din zona Pădurenilor. Cămașa lungă (cu poale), catrințele negre plisate, prinse în brâu cu brăcira și brâul de metal, lanțurile cu cheițe; cojocelul, *ceapșa* și năframa albă; salba de bani. Bătrâna, Hunedoara. Aproximativ 1935



Figura 301a
Secțiune transversală a portului tradițional feminin din zona Pădurenilor. Repartizarea culorii și a motivelor în partea centrală a costumului. Detaliu din figura 300.



Figura 301b
Secțiune a portului tradițional feminin din zona Pădurenilor, evidențiind nivele maxime de încărcătură coloristică și expunere a motivelor. Detaliu din figura 300.



Analiza costumului tradițional abordată la nivelul secțiunilor transversale evidențiază echilibrul cromatic și al încărcăturii simbolice prin nivelele maxime atinse la diferite secțiuni corporale. La costumul bărbătesc se poate nota o uniformitate stilistică din acest punct de vedere, cuprinzând majoritatea zonelor etnografice, remarcându-se aglomerarea coloristică a motivelor la nivelul toracelui prin brâu, cojoc sau laibăr și prin motivele brodate pe pieptul cămășii (figura 195b, 303). Din acest punct de vedere costumul feminin prezintă o complexitate superioară, cu diferențieri de la o zonă etnografică la alta, pe grupe de vârstă și pe diferențe calitative între portul zilnic și cel de sărbătoare. Pentru exemplificare considerăm costumul feminin din zona Pădurenilor, exuberant prin coloratura și încărcătura simbolică, care prezintă în cazul costumului de sărbătoare, intensități maxime pe mijlocul ținutei și a toracelui (figura 300). Temperarea cromatică la extremități se produce lent, prin negrul catrințelor și albul poalelor de la partea inferioară a ținutei, în balanță cu negrul cepșei și albul năframei de la partea superioară. Prin comparație, costumul feminin folosit în portul zilnic se caracterizează prin simplitate și perfectul echilibru între albul expus pe partea superioară a ținutei prin cămașă și negrul catrinței care acoperă poalele. Mediarea celor două culori se produce prin prezența brâului (figura 302).

O balanță diferită, contrar cu cea exprimată de costumul pădurenesc îl prezintă costumul feminin din munții Apuseni a cărui echilibru de culoare și mesaj simbolic se mută pe partea inferioară a costumului, prin impresia puternică lăsată de zadia roșie.

Valorile estetice ale costumului contemporan, lucrat după coordonate similare celui tradițional, prezintă transformări stilistice esențiale prin adoptarea materialelor, a motivelor și a cromaticii produselor industriale. Chiar și în această nouă situație este de remarcat păstrarea nealterată a raportului dintre alb/negru și alb cu masa de culoare a roșului și albastrului, la fel ca și proporția pieselor componente ale costumului.



Figura 303
Bărbat din Dăbâca, Hunedoara, în port tradițional de sărbătoare, la festivitatea folclorică de la Poenița Voinii, 2000

Figura 302 (imaginea din pagina anterioară)
Bodea Solomia din Bătrâna, Hunedoara, purtând parte din costumul tradițional în portul zilnic. August, 1994

ȚESĂTURILE FOLOSITE ÎN INTERIORUL LOCUINȚEI

Estetica ansamblului

Unitatea stilistică individuală și de ansamblu a textilelor din Transilvania, fie ele piese ale costumului, ori țesături pentru interiorul casei, demonstrează continuitatea, profunzimea și importanța creației industriei casnice. Prin analiza esteticii interiorului putem concluce impresionanta similaritate a acestuia cu ansamblul costumului. Suportul și liantul cromaticii tradiționale, roșu, negru, albastru, este și în cazul textilelor de interior albul, pe care îl întâlnim la toate grupele acestei categorii. În acoperirea pereților albul intră în compoziția prosoapelor de culme și a prosoapelor de icoană, încadrând fiecare piesă la ambele terminații și centru (în cazul prosoapelor de icoană), accentuând motivele colorate în a căror compoziție intră, repartizat simetric pe toată suprafața (figura 217, 304). Combinația contrastantă creează mișcare prin exaltarea roșului și articularea desenului prin conturarea motivelor cu negru și albastru.



Figura 304 (stânga)

Interiorul camerei de sărbătoare aranjat cu obiecte textile produse în industria casnică textilă, spre jumătatea secolului al XX-lea. Compoziția interiorului este similară celui din secolul al XIX-lea, exceptând culmea care a dispărut. Este perioada în care structura țesăturilor de lână se amplifică prin țeserea motivelor nevedite și cromatică se lărgeste prin folosirea coloranților sintetici. Fundul țesut al *căpătâielor* nu a mai fost apreciat, în schimb dantela cu motivele proiectate pe o suprafață colorată i-a luat locul. Coloratura motivelor țesute sau brodate ale prosoapelor decorative s-a îmbogățit prin prezența galbenului și a rozului. Terminația prosoapelor se remarcă prin mărirea dantelei cu colțuri. Casa familiei Popa Nicolae, construită în 1902 în cătunul Racăș, satul Hărțăgani, Hunedoara. Fotografiată în 1990

Figura 305 (dreapta)

Pat în camera de sărbătoare, aranjat respectând modelul estetic tradițional. Perinile au volumul sporit prin umplerea cu puf de gâscă. Porțiunea expusă a cearceafului este mărită, pentru a etala modelul broderiei. *Căpătâiele* și cearceaful sunt brodate pe tăieturi în țesătură industrială de bumbac. *Lepedeul* este brodat cu lână comercială, pe etamină. Familia Popovici Nicolae, Săliște, Hunedoara, 1990

Ritmarea suprafeței la diferite intensități a rezultat și din alternarea tehnicilor structurilor țesute. În cazul prosoapelor de culme adesea s-au combinat în același obiect atât structura simplă țesută în două ite cât și structura simplă cu față de bătătură (tapiserie), cu legătură deschisă (chilim, figura 218, primele patru prosoape din stânga). S-au țesut și structuri complexe cu bătătură suplimentară (figura 218, ultimul prosop din dreapta).

Este interesant de analizat relația albului cu celelalte culori în cazul ansamblului estetic al patului gătit tradițional, prin suprapunerea celor două piese cheie: cearceaful alb din pânză de cânepă sau în și piesa principală, *lepedeul* multicolor din lână. Albul era exclus din coloristica *lepedeului* sau era inclus numai în accente minime. Echilibrul policromiei acestei piese era susținut prin prezența cearceafului alb care se expunea parțial la baza frontală a patului. Albul cearceafului expus era susținut de albul corpurilor *căpătâielor* clădite deasupra patului. Situația prezintă o similaritate uimitoare cu cea a relației dintre primul nivel al costumului (albul pânzei de cânepă al poalelor) și catrințele suprapuse, făcute din lână colorată, care rareori includ albul.

În interiorul tradițional transilvănean, repartiția albului de la nivelul superior al spațiului la cel inferior, era ritmică, bine echilibrată și susținută de coloratura vie a motivelor. Între piesele textile expuse în interiorului tradițional exista o relație de complimentare, fiecare participând la întregirea ansamblului stilistic. Estetica ambientală era definită de prezența unui număr redus de culori, folosite în combinații vibrante, uniform repartizate și de reluare a acelorași motive pe majoritatea pieselor textile, prezentate într-un aranjament propriu fiecărui obiect.

Evoluția stilistică a pieselor de bază

Pe schema interiorului tradițional din Transilvania, patul era așezat la peretele opus intrării, loc considerat cel mai prielnic fluxului energetic pozitiv dintr-un spațiu închis, energie absorbită favorabil prin orientarea casei spre miazăzi. Rolul lui sacru și poziția cheie ocupată în încăpere, transforma patul în punctul esențial al spațiului locuibil, impunând tratarea lui ca atare. După folosința din timpul repaosului, patul era "gătit" (făcut) în fiecare dimineață, operațiune prin care era pregătit pentru ochiul privitorului prin înprospătarea volumului *strujacului* și acoperirea cu *lepedeul* de cânepă sau în și apoi cu cel de lână. Perinile sau *căpătâiele* îmbogățeau proporția și efectul vizual al volumelor și al culorilor. În timp ce alte elemente ale interiorului tradițional și-au diminuat importanța și au dispărut total din uz (cum ar fi culmea sau prosoapele de icoană), compoziția principală a gâteli patului – cearceaf alb, *lepedeul* de lână, *căpătâiele* - a rămas aceeași chiar până în prezent. Transformările s-au văzut în proporția pieselor, a materialelor folosite, a culorilor și din motivele aplicate (figura 223, 304, 305).

Din tot ansamblul patului, țesătura cea mai elaborată era *lepedeul* țesut *ales în degete*. Căutările creatoare au fost continue pentru perfecționarea acestei țesături prin execuția tehnică, alegerea motivelor și a cromaticii materialelor. Cromatica a fost bazată pe culorile bazice clasice: roșu, galben, albastru și negru. Variante ale acestora s-au obținut prin combinațiile dintre ele, din care au rezultat oranjul, violetul și verdele. Prin apariția bumbacului în compoziția *lepedeului* s-au încorporat accentele de alb curat. Compoziția ornamentală deschisă, specifică Transilvaniei este cea înscrisă într-o ordine liniară, continuă și nelimitată pe direcția laterală a țesăturii. Nelimitarea spațiului compozițional dădea țesăturii fluiditate, lăsând liberă repetiția ritmică a motivelor în ambele direcții. Liniatura simplă a motivelor este adesea complicată prin integrarea formelor geometrice sau a formelor florale stilizate, alternate sau încadrate de elemente liniare (figura 271).

Evoluția stilistică a *lepedeului* s-a produs treptat, având tendința închiderii compoziției ornamentale și lărgirea gamei coloristice (271, 306-308). Căutările s-au văzut și în direcția integrării noilor motive, cu predilecție florale, adesea supradimensionate.



Figura 306

Lepedeu din doi lați, țesut ales în degete (legătura între motive este făcută pe un singur fir). 221 cm lungime și 163 cm lățime. 4 urzeli pe cm, fire de cânepă toarse în direcția Z și răsucite în două în direcția S și 9 bătători din fire de lână toarse în direcția S și ușor răsucite în două în direcția Z. Lână vopsită cu culori sintetice, excluzând culoarea neagră vopsită cu extract din coajă de arin și gălțoi. Modelele au fost extrase și recompuse după un covor (probabil basarabean), adus de un soldat plecat în cel de-al doilea război mondial. Țesut de Nicula Maria, Hărtăgani, Hunedoara, 1944



Figura 307

Lepedeu țesut în doi lați, cu structură simplă cu suprafața țesută în două ițe și bătătură suplimentară, țesătură *aleasă peste fire*. 211 cm lungime și 162 cm lățime. Structura de bază, de culoare neagră, este țesută în două ițe, din 11 fire de urzeală pe cm din bumbac tors în direcția Z și 10 bătăături pe cm de lână Turcană (*cămură*), toarse în direcția Z. Motivul este creat de bătătura suplimentară, țesută cu fire de lână colorată toarsă în direcția Z și răsucită în două în direcția S și bumbac alb tors în direcția Z, răsucit în două în direcția S și răsucit în cinci în direcția Z. Țesut în jurul anilor 1935 de către Tripon Saveta, satul Hărțăgani, Hunedoara



Figura 308

Lepedeu din doi lați, *țesut ales în degete*. Lungime 217 cm și lățime 146 cm. 8 urzeli din fire bumbac pe cm și 9 bătăături pe cm din lână neagră toarsă în direcția Z (fundal) și 7 bătăături pe cm din lână colorată (coloranți sintetici, vopsită de vopsitori specializați) toarsă în direcția S. Motivele florale și compoziția acestei piese ne aduc aminte de covoarele basarabene după care au fost preluate și prelucrate. Țesut de Popovici Floarea, din Hărțăgani, Hunedoara, una dintre țesătoarele pasionate de țeserea *lepedeelor* alese, care a contribuit la adoptarea stilului decorativ figurativ în zonă. Țesut în jurul anilor 1970

Compoziția ornamentală s-a schimbat tot mai mult, pierzând expresia clară a trăsăturilor precis exprimate în forma clasică a acestei piese. Transformările metodei și a materialelor folosite în noua producție au urmărit în mod intenționat ușurarea muncii și creerea unei calități artistice cât mai apropiată de perfecțiunea produsului industrial. Astfel, firele de lână sau cânepă au fost total eliminate din urzeală, pentru conveniență fiind înlocuite cu cele de bumbac (figura 308).

Permanenta dorință de nou, stimulată de abundența produselor industriale în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea și totodată de deschiderea contactelor cu spațiul exterior mediului sătesc, au deschis o perioadă de tranziție spre noua stilistică a spațiului locuit. Aceasta a fost perioada în care producția industriei casnice textile nu a mai fost o necesitate absolută pentru existența familiei. Ruperea cu trecutul nu s-a făcut brusc, cum era și normal, populația în vârstă a rămas atașată de calitatea produselor tradiționale, folosindu-le cu sfințenie. În același timp generația tânără, dornică de schimbare, aflându-se într-o fază de discontinuitate cu valorile materiale tradiționale, s-a îndreptat, cu mari sacrificii materiale, spre o estetică dictată de producția industrială. Pe acest fundal, parte din producția textilă casnică tradițională a continuat totuși, datorită efortului depus de un număr limitat de femei, care din pasiune pentru o anumită tehnică de lucru și pentru o anumită grupă textilă, au continuat să lucreze după metodele tradiționale, adoptând numai parțial noile materiale industriale. Din grupa textilelor care au continuat să fie produse au fost (și încă continuă să fie în atenția producției), *lepedeele* și *fețele de masă*.

Comparând imaginea progresivă a interioarelor țărănești se poate estima efectul transformărilor din ultimele decenii asupra întregii armonii a spațiului locuinței (figura 304, 305). Efectul liniar dominant al decorului în interiorul tradițional, obținut prin migrarea motivelor geometrice și liniare de la un obiect la altul, este definitiv pierdut în interiorul modern, unde fluiditatea este întreruptă de rotunjimea formelor motivelor florale.

Grupa materialelor împâslite, în acest caz în particular al cergilor, face și astăzi dovada unei impresionante continuități de stil, materiale și aspecte tehnologice de prelucrare. Particularitățile restrictive ale tehnicii de lucru, tipice cergilor, au impus folosirea continuă a acelorași materiale, prelucrate după aceleași reguli (figura 311). Motivele simple, liniare, în perfectă armonie cu caracteristicile materialului, s-au păstrat aceleași. Prezența noului, intervine prin valoarea diferită a cromaticii, datorate produșilor sintetici.



Figura 309

Cergă *cu ciupi* făcută din lână
Țurcană din trei lați, țesută în
patru ițe. Bătrâna,
Hunedoara, 1994. Țesută
probabil în jurul anilor 1990



Figura 310

Cergă cu motive liniare interpuse, expusă pe răzlogul casei bătrânești din Bătrâna, Hunedoara. 1994. Cergă din doi lați, țesută din lână Țurcană, în jurul anilor 1950

Figura 311 (imaginea din pagina următoare)

Cergă cu *ciupi* lucrată din lână Țurcană în nuanțe de alb și negru ale culorilor naturale, respectând etapele procesului tehnologic tradițional. Desenul și execuția tehnică îi aparțin lui Victoria Tripon, 2002



CONCLUZII

Tehnologia textilă tradițională a evoluat sub influența parametrilor istorici, sociali și cei ai condițiilor de mediu, în folosul exprimării simbolurilor și a frumosului intuitiv primordial. În valoarea estetică a unui produs textil găsim reflexia caracteristicilor primare ale fibrelor care îl compun și a continuei lor transformării. Nu se poate concepe o analiză estetică a materialului textil fără a-i studia, în prealabil, trăsăturile specifice și a-i înțelege transformările succesive. Concluziile investigațiilor și a experimentelor desfășurate pe parcursul a peste cincisprezece ani susțin perfectă corelare dintre material, procesare și calitatea obiectului textil.

Ce a influențat evoluția unei tehnici de lucru, a motivelor și a stilului particular unei arii geografice? Începutul gândirii umane, din perspectiva materialului textil țesut, poate fi explicat prin necesitatea punerii fibrelor într-un element continuu și apoi îmbinarea a două elemente pentru a obține o suprafață textilă. Condițiile naturale de viață au impus găsirea și perfectarea tehnologiei textile care să permită execuția obiectelor corespunzătoare protejării fizice și termice: în zonele cu climă caldă țesăturile subțiri, executate prin îmbinarea sub diferite forme a două elemente, au satisfăcut necesarul protejării împotriva vânturilor și a răcorii nopții; în zonele cu climă rece sau temperată, cum este și cea a Transilvaniei, s-a văzut necesitatea creșterii capacității de protejare a corpului în fața unor factori climaterici imprevizibili, adesea duri. Materialul textil a căpătat grosime prin împâslirea, complicarea structurii textile, sau prin adăugarea unui al treilea element în direcția bătăturii, cum este cazul *cerșilor cu ciupi*. Un alt factor, la fel de important, a fost folosirea materialelor textile existente în imediata apropiere, fiecare civilizație găsindu-și echilibrul între disponibilitatea de fibre și condițiile de mediu în care trăiau. Lâna și cânepa în mod special și inul s-au dovedit a fi potrivite poziției intramontane a spațiului Transilvaniei.

În tehnologia textilă s-a remarcat un nou nivel al complexității gândirii creative când a fost pusă în situația de a răspunde dorinței de reprezentare a unor simboluri sau a unor motive preluate din natură. Dacă reprezentarea acestora putea fi relativ simplă prin desenarea sau scrijelirea directă pe pereții peșterilor sau pe vasele de ceramică, transpunerea lor în materialul textil a ridicat probleme mult mai complexe, incluzând colorarea firelor, finețea firului, găsirea unei structuri textile care să permită țeserea motivelor în ambele direcții, a urzelii și a bătăturii. Civilizațiile care au avut la îndemână fibrele fine și moi, ca cele ale mătăsii, au evoluat în direcția reprezentărilor detaliate figurative, ajungând foarte timpuriu la performanțe structurale și de reprezentări stilistice sofisticate.²⁰⁶ Populațiile din spațiile geografice similare Transilvaniei, unde fibrele textile existente erau relativ groase și aspre, au evoluat în direcția reprezentării formelor și a simbolurilor abstracte, prin motive liniare, geometrice sau puternic stilizate. Odată perfectată tehnologia bazică, transformările în timp au fost minime, incluzând echilibrul stilistic și permanenta grijă pentru pregătirea materialului, la maxima performanță tehnică. Ne putem explica astfel transmiterea neîntreruptă, până în secolul al XX-lea a tehnicilor de prelucrare a materialelor, formelor și motivelor textile. De aici și calitatea excepțională a țesăturilor transilvănene și în general putem spune a celor românești, de puritate, simplitate, perfectă armonie interioară și înscriere echilibrată în spațiul din care fac parte.

Inventarul textil a fost strict limitat la necesitățile traiului. Fiecare piesă a costumului și a interiorului de locuit avea o funcție precisă. Esteticul, suprapus funcției practice, a evoluat cu accent maxim pe piesele cheie cum au fost cămășile, cojoacele catrințele și brăurile în cazul costumului. Din grupa textilelor ce s-au folosit în interiorul locuinței, *lepedeul* a avut încărcătura estetică cea mai

206. Exemple elocvente de țesături ajunse la mari performanțe, datorită fineții materialului, se găsesc printre altele în zona Asiei Centrale și în China (a se vedea James C. Y. Watt, Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold*, The Metropolitan Museum of Art, 1998).

elaborată și variată.

Evaluarea reală a tezaurului textil produs de industria casnică din Transilvania se poate face numai prin înțelegerea limbajului creativ în toată complexitatea lui, printr-o analiză detaliată a materialului, tehnicilor de lucru și impactul particularităților specifice asupra realizării estetice. În această direcție, sperăm că lucrarea de față să-și fi adus modesta contribuție, prin analiza materialului textil specific Transilvaniei, a prezentării metodologiei de lucru și a transpunerii particularităților materialului în limbaj estetic.

B C U I A S I

Central University Library Iasi

B C U I A S I

Central University Library Iasi

BIBLIOGRAFIE

- Academia Română, Hăbășești-** monografie, 1954.
- Achiței, Gheorghe,** *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988.
- Amdersson, J.G.,** *An Early Chinese Culture*, Bulletin of the Geological Survey of China 5.1. 1923, pg. 1-68.
- Apolzan, Lucia,** *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, Tipografia Scrisul Românesc, Craiova, 1944.
- Baltrusavitis, Jurgis,** *Formări, deformări*, Editura Meridiane, București, 1974.
- Barber, E.J. W.,** *Prehistoric textiles*, Princeton University Press, 1991.
- Barnea, Ion,** "Meșteșugurile în așezarea de la Garvăn (sec. X-XIII) ", *Studii și cercetări de istorie veche*, IV 1-2, 1955, pg. 99-121.
- Barnea, Ion,** "Noi contribuții la cunoașterea țesutului în așezarea de la Garvăn (sec. X – XIII)", *Studii și cercetări de istorie veche XII*, vol II, 1961, pg. 307-314.
- Bănățeanu, Tancred,** *România - în tezaurul portului popular tradițional*, Editura Sport-Turism, București, 1977.
- Bănățeanu, Tancred,** *Portul popular din regiunea Maramureș*, Biblioteca Academiei II- 495209.
- Bănățeanu, Tancret, Focșa, Gheorghe, Ionesco, Emilia,** *L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine Costumes-Textiles-Broderies*, Edition d'Etat pour la literature et l'art, 1961.
- Becker, John,** *Pattern and Loom*, Rhodos International Publishers Copenhagen, 1987.
- Belcin, C.,** "Ocupațiile daco-geților în lumina literaturii antice", *Studii și cercetări de istorie veche*, IV 1-2, 1968, pg. 99-121.
- Berciu, Dumitru,** *Arta Traco-getică*, Editura Acemiei RPR, 1969.
- Bichir, Gheorghe,** "Contribuții la cunoașterea țesutului în așezarea de la Garvăn (sec X-XIII)", *Studii și cercetări de istorie veche*, IX nr 2, 1958, pg. 430-441.
- Bichir, Gheorghe,** *Cultura carpică*, Editura Academiei RSR, 1975.
- Bot, Nicolae,** "Cânepa în credințele și practicile magice românești", *Anuarul muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-1970*, Cluj, 1971.
- Brati, Dilia,** *Interior țărănesc din zona viticolă Alba*, Biblioteca Academiei II-615553.
- Broudy, Eric,** *The book of looms*, University Press of New England, 1993.
- Butură, Valeriu,** "Râșculița, un sat de spătari din Țara Zarandului", *Liguc VIII*, Timișoara, 1948.
- Butură, Valeriu,** *Evoluția portului în zona sectorului răsăritean al Munților Apuseni*, 1956.
- Cardon, Dominique,** *Guide des teintures naturelles*, Delachaux et Niestle, 1990.
- CIETA,** *Vocabulary of Thecnical Terms*, Lyon, 1964.
- Chelcea, Ion și Dinuță, Gheorghe,** "Instalații tehnice Țărănești în Muzeul Satului" în *Studii și cercetări*, Muzeul Satului, Arta Grafică, 1971.
- Collingwood, Peter,** *The Technique of Sprang*, Watson-Guptill Publications, New York, 1974.
- Collingwood, Peter,** *The Techniques of Tablet Weaving*, Watson-Guptill Publications, New York, 1982.

- Comşa, Eugen**, "Considerații cu privire la evoluția culturii Boian", *Studii și cercetări de istorie veche* 5, 1954, pg. 361-398.
- Condurachi, Emil**, *Harta arheologică a României*, Editura Academiei RSR, 1977.
- Cook, J. Gordon**, *Handbook of textile fibers*, Fourth Edition, Vol. 1, 2, printed in Great Britain by W.S. Cowell Ltd, Butter Market, Ipswich, 1968.
- Daicoviciu, Constantin**, *Istoria Transilvaniei*, Vol I și Vol II, Editura Academiei RSR, 1988.
- Densușeanu, Nicolae**, *Dacia Preistorică*, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București, 1913.
- Dragomir, T. Ion**, *Eneoliticul din sud-estul României*, București, 1983.
- Dumitrescu, Vladimir**, *Cârna, necropolă de incinerare*, Editura Academiei Române, 1961.
- Dumitrescu, Vladimir**, *Arta neolitică în România*, Editura Academiei, 1968.
- Dumitrescu, Vladimir**, *Arta culturii cucuteniene*, Editura Meridiane, București, 1979.
- Dumitrescu, Vladimir**, *Arta preistorică din România*, Editura Meridiane, București, 1984.
- Dunăre, Nicolae**, *Portul popular din Bihor*, E.S.L A, București, 1957.
- Dunăre, Nicolae**, *Textile populare românești din Munții Bihorului*, E.S.L.A, 1959.
- Dunăre, Nicolae**, "Tehnicile textilelor populare românești din valea superioară a Crișului Negru", *Contribuții la cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor*, 10, Oradea, 1971.
- Dunăre, Nicolae**, *Portul popular din Țara Zarandului*, Biblioteca Academiei, II-531921.
- Dunăre, Nicolae**, *Ornamentica tradițională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979.
- Dunăre, Nicolae**, *Arta populară din Munții Apuseni*, Editura Meridiane, 1981.
- Dunăre, Nicolae**, *Broderia populară Românească*, Editura Meridiane, 1985.
- Filipescu, Constantin, Dima, I. Gavrilu, Inul și cânepa în trecut și prezent**, București, Editura P.A.S.
- Florescu, Florea Bobu**, *Portul popular din Moldova de nord*, E.S.L.A., 1956.
- Florescu, Florea Bobu**, *Portul popular din Muscel, Caiete de artă populară*, Biblioteca, Academiei II- 346630.
- Focșa, Marcela**, *Tehnici tradiționale pentru prelucrarea cânepii*, Cîbinum, 1967-1968.
- Forbes, R.J.**, *Studies in ancient technology: The fibers & fabrics of antiquity; washing, bleaching, fulling, & felting; dyeing; spinning; sewing*, Vol IV, (Prima ediție 1956), reprint, E.J. Brill, New York, 1993.
- Formagiu, Hedvig-Maria**, *Portul popular din România*, București, 1978.
- Fridvalsky, Mineralogia M. Pr. Transilvaniae**, 1767.
- Gimbutis, Marija**, *Civilizație și cultură*, Editura Meridiane, București, 1989.
- Giurescu, Constantin**, (sub conducerea), *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.
- Godea, Ioan**, "Meșteșugul lăzilor de zestre în Țara Crișurilor", *Contribuții la cunoașterea etnografiei din Țara Crișurilor*, Oradea, 1971, pg. 127-147.
- Gorovei, Artur**, *Meșteșugul vopsitului cu buruieni*, Editura Cartea Românească, București, 1943.
- Hansen, Egon**, *Tablet Weaving: History. Techniques. Colours. Patterns*, Hovedland Publishers, 1990.

- Harris, Milton Ph.D.**, editor, *Harris' Handbook of textile fibers*, Published by Harris Research Laboratories, Inc. Washington, D.C.
- Helbaek, H.**, *Notes on the Evolution and History of Linum*, Kuml, Arhus, 1959.
- Herodotus**, *The Histories*, J.M. Dent & Sons, Ltd. Charles E. Tuttle Co., Inc., London, 1920.
- Hochberg, Bette**, *Spin, Span, Spun, fact and folklore for Spinners and Weavers*, Published by the author, Santa Cruz, CA., 1979.
- Hochberg, Bette**, *Handspinner's Handbook*, Santa Cruz, CA. 1980.
- Hochberg, Bette**, *Handspindles*, published by Bette and Bernard Hochberg, Santa Cruz, CA., 1980.
- Hofenk-de Graaff, Judith. H.**, *Natural Dyestuffs for textile materials*, I.C.O.M. Committee for Museum Laboratories, Brussels, septembrie 1967.
- Ionescu-Muscel, Iosif**, *Fibrele textile*, Editura Tehnică, București, 1978.
- Iordache, Gheorghe**, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, Scrisul Românesc, Craiova, 1967.
- Iorga, Nicolae**, *Istoria comerțului românesc*, Tipografia Tiparul Românesc, București, 1937.
- Irimia, Corneliu**, *Portul popular din zona Perșanilor*, E.S.P.L.A., 1958.
- Irimia, Corneliu**, *Portul popular din Țara Oltului, Făgăraș*, E.S.P.L.A., 1974.
- Irimia, Corneliu, Dunăre, Nicolae și Petrescu, Paul**, "Textile și port", *Mărginenii Sibiului*, Editura Stiințifică și Enciclopedică, București, 1985.
- Kajitani, Nobuko**, "A Man's Caftan and Leggings from the from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Conservator's Report", *Metropolitan Museum Jurnal*, Vol. 36/2001.
- Kligman, Gail**, *Căluș Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, The Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 1999 (Prima ediție 1981).
- Knauer, Elfride R.**, "A Man's Caftan and Leggings from the from the North Caucasus of the Eighth to Tenth Century: A Genealogical Study", *Metropolitan Museum Jurnal*, Vol. 36/2001.
- Kós, Károly**, "Colecția de furci de tors a muzeului Etnografic al Transilvaniei", *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-70*, Cluj, 1971, pg. 185-218.
- Kuhn, Dieter**, *Spinning and Reeling. Science and Civilisation in China*, Editor J. Needdham, Vol. 5-9. Cambridge, 1987.
- Li, Hui-lin**, "The origin and Use of Canabis in Eastern Asia", *Economic Botany* 28, 1974, pg. 293-301.
- Li, Hui-lin**, "An Archeological and Historical Account of Canabis in China", *Economic Botany*, 28, pg. 437-439.
- Li, Hui-lin**, *The Domestication of Plants in China: Ecogeographical Considerations*, In Keightley, 1983, pg. 21-64.
- Marinescu, Marina**, *Arta populară românească, țesături decorative*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.
- Marshall, A. Joan'**, Thesis for master of science: *The identification of flax, hemp, jute, and ramie in textile artifacts*, University of Alberta, release form, Edmonton, Alberta, Fall, 1992.
- Mansnelli A. Guido**, *Civilizația Europei vechi*, Editura Meridiane, 1978.
- Matthews', *Textile fibers, Their Physical, Microscopic, and Chemical Properties*, Six

- edition, Prepared by a staff of Specialists under the Editorship of Herbert R. Mauersberger, Secretary of Textile Book Publishers, Inc.
- Mârza, Trăian**, "Cântecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a Munților Apuseni", *Anuarul muzeului de Etnografie al Transilvaniei pe anii 1968-1970*, Cluj, 1971.
- Miclea, Ion și Florescu, Radu**, *Preistoria Daciei*, Editura Meridiane, 1980.
- Moise, Ilie**, *Portul popular din județul Sibiu*, Sibiu, 1978.
- Mozes, Tereza**, *Portul popular din bazinul Crișului Alb*, Oradea, 1975.
- Negoita, Jana**, "Furcile de tors din Muzeul Satului", *Studii și cercetări*, Muzeul Satului, Arta Grafică, 1971.
- Nica, Marin**, "Date despre descoperirea celei mai vechi țesături de pe teritoriul României, efectuată la Sucidava-Celei, din perioada de trecere de la epoca neolitică la epoca bronzului (2750-1150 î.e.n.)", *Scrieri și comunicări de istorie a civilizației populare din România*, Vol. I. Sibiu, 1981.
- Niculescu-Vorona, E.T.**, *Costumele naționale din România întreagă*, București, 1940.
- Nistoroia, Gheorghe**, *Stergare populare*, Muzeul de Arta Populară al Republicii Socialiste România, București, 1975.
- Oakley, E. I.**, *Long Vegetable Fibers*, Benn, London, 1928.
- Oliphant, Margaret**, *The Atlas of the Ancient World*, Simon and Schuster, New York, 1992.
- Pamfile, Tudor**, *Industria casnică la români*, Tipografia Cooperativa, București, 1910.
- Pamfile, Tudor**, *Agricultura la români*, București, 1913.
- Pamfile, Tudor și Lupescu, Mihai**, *Cromatică poporului român*, București, 1914.
- Pascu, Viorica**, *Aspecte din evoluția portului popular din comuna Apahida, Cluj*, Biblioteca Academiei II-463041.
- Pavel, Emilia**, *Portul popular din zona Iașului*, Editura Meridiane, 1975.
- Paveliuc Olariu, Angela**, *Arta populară din zona Botoșanilor*, Botoșani, 1980.
- Petrescu, Paul**, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, E.D.P., 1959.
- Pliny**, *Naturale History*.
- Pop, A. Taftă, V. Lăbușcă, I și Mochnacs, M.**, *Creșterea ovinelor și a caprinelor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1977.
- Preda, Constantin**, *Dava de la Sprâncenata*, Editura Academiei RSR, 1986.
- Renfrew, Jane**, *Palaeoethnobotany*, New York, 1973.
- Romulus, Vulcănescu**, *Mitologie Română*, Editura Academiei RSR, 1984.
- Romulus, Vulcănescu**, *Coloana Cerului*, Editura Academiei RSR, 1972.
- Schaefer, G.**, "Flax and Hemp", *Ciba Review*, Basle, 1945.
- Secoșan, Elena**, "Elemente caracteristice ale portului popular din Banat", *Tibiscus*, 1974, pg. 67-71.
- Secoșan, Elena**, *Portul popular de sărbătoare din România*, Editura Meridiane, 1984.
- Secoșan, Elena**, *Portul popular din județul Tulcea*, Editura Meridiane, 1986.
- Spindler, Kondrad**, *The man in the ice*, Harmond Book, New York, 1994.
- Stoica, Georgeta**, *La maison et la maisnée du paysan roumain*, Editura Meridiane, București, 1984.
- Stoica, Georgeta**, "Organizarea interiorului locuinței românești", *Studii și cercetări*, Muzeul Satului, Arta Grafică, 1971.

- Stoica, Georgeta, Petrescu, Paul și Bocșe, Maria**, *Dicționar de artă populară*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.
- Stoica, Georgeta și Postolachi, Elena** (coordinatori științifici), *De la fibră la covor*, Editura Fundației culturale române, București, 1998.
- Țița, Amelia**, *Portul popular din depresiunea Calatelor-Cluj*, Cluj, 1971.
- Toma, Maria Damșa și Florica Zaharia**, *Hărțăgani monografie*, Editura Emilia, Deva, 2001.
- Tortora, Phyllis G., Merkel, Robert S.** *Fairchild's Dictionary of Textiles, 7th Edition*, Fairchild Publication, New York, 2003.
- Turcuș, Aristida**, *Pieptănarea și găteala capului la femeile din Banat*, "Analele Banatului", Timișoara, 1981, pg. 125-144.
- Turcuș, Aristida**, *Portul popular românesc din județul Timiș*, Comitetul de cultură și educație socialistă a județului Timiș, Timișoara, 1982.
- Vasilescu, Virgil**, *Semnele cerului*, Editura Arhetip-Renașterea spirituală, Chișinău, 1991.
- Vogt, E.**, "Basketry and Woven Fabrics of the European Stone and Bronze Ages", *Ciba Review*, 1947.
- Vuia, Romulus**, *Portul popular din Țara Hațegului*, Editura Minerva, București, 1962.
- Vuia, Romulus**, *Studii de etnografie și folclor II*, Editura Minerva, București, 1980.
- Watt, James C. Y., Anne E. Wardwell**, *When Silk was Gold*, the Metropolitan, Museum of Art, New York, 1998.
- Wescher, H.**, "Roumanian Peasant Textiles", *Ciba Review*, Basel, 1947.
- Wild, J.P.**, *Textile manufacture in the Northern Roman Provinces*, Cambridge University Press, 1970.
- Zaharia, Eugen**, *Populația românească din Transilvania în sec VII-VIII*, Editura Academiei RSR, 1977.
- Zamfira, Mihail**, *Tehnologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană*, Editura Academiei RSR, București, 1978.
- Zderciuc, Boris**, *Tilișca-un sat din Mărginimea Sibiului*, Biblioteca Academiei II-45480.
- Zderciuc, Boris**, *Covorul maramureșan*, Editura Meridiane, 1963.

B C U IASI

Central University Library Iasi

Summary of Textile Traditionale din Transylvania - Tehnologie si Estetica - Traditional Textile from Transylvania -Technology and Aesthetic

"Traditional Textile from Transylvania – Technology and Aesthetic" was the subject of my doctoral thesis presented in 2003 at the National University of Art, Bucharest, Romania. The thesis formed the basis of the present publication, which discusses the traditional textile materials – wool, hemp, and linen – that were products of the home textile industry in particular ethnographic areas of Transylvania. The summary includes their characteristics, the ways they were transformed during the technological process, and the effect of that process on the aesthetic of the textiles produced.

The material in this book is based on more than fifteen years of research I did in the villages of Transylvania and in surrounding areas in Romania. I worked with local shepherds and their flocks, for wool fibers; and for hemp and linen, I cultivated plants for several years in Harțăgani, a village in the Hunedoara district. My goal was to recreate and document step by step the technological processes in which wool, hemp, and linen were made into textiles; to produce samples of each stage of the process for reference; to determine what factors influenced the quality of the fibers; and to understand the effect of the process on the aesthetic of the final textile. I did this with the generosity especially of my mother, and of all the local people who have been involved for decades in the textile home industry and who shared information with me and participated in carrying out the process. I used original tools that I collected locally, most dating from the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries. Most of the textiles I used throughout my research I had either collected over the last thirty years or produced during experiments.

The main regions investigated were the ethnographic areas of the Apuseni Mountains, and Padureni. For comparison, the regions of the immediate vicinity of lower and upper Banat were studied as well.

Transylvania is located in the center of Romania, surrounded by the Carpathian Mountains. The altitude of the inhabited areas is 250-800 meters above sea level (figures 1, 2). The climate of this zone is largely influenced by temperate ocean air that originates in the Northern Polar region. The main rainfall occurs in May and June and sometimes in December. There are four seasons: Winter (December, January, February) with an average temperature in January of -2° or -3°C and relative humidity of 80-84% (night), and 40-45% (day); Spring (March, April, May) with an average temperature in April of 8° or 10° and relative humidity of 68-72% (night), and 15-20% (day); Summer (June, July, August) with an average temperature in July of 18°-25°C and relative humidity of 72-80% (night), and 10-15% (day); and Autumn (September, October, November) with an average temperature in October of 10°-15° and relative humidity of 80% & up (night), and 15-20% (day). The first day of frost usually occurs between October 1 and 11, and the last day usually between April 21 and May 1.

The research was not limited chronologically. Although most of the material studied dates from the nineteenth and the first half of the twentieth century, the goal was to assess the longevity of use of specific fibers and the related technological processes and tools as far back as possible. The continuity of the ways each family produced fiber and textiles was uninterrupted throughout

history, beginning with the Neolithic period and carrying through to the twentieth century¹. Today most of the home textile technology is no longer practiced.

This publication is in two parts. Part one (technology) is a study of the traditional materials and the technological process that created them. It includes three chapters: first, the transformation of the textile materials from fiber to textile; second, the textile's woven structures specific to Transylvania; and third, the textile groups classified according to their use in the context of the Transylvanian traditional way of life. Part two (aesthetics) discusses the textiles' aesthetic resulting from the materials' characteristics and their transformation during that process. It includes three chapters: first, the textile's aesthetic resulting from the wool fibers' characteristics and their transformation from fiber to the woven product, and the aesthetic of various woven structures made of wool; second, the textile's aesthetic resulting from the hemp and linen fibers' characteristics and their transformation from fiber to the woven product, as well as the aesthetic of various woven structures made of hemp and linen; and third, the aesthetic of each group of textiles classified in the third chapter of part one, as well as the aesthetic interrelation of various groups of textiles.

PART I, Chapter I

Traditional textile materials from Transylvania -- wool, hemp, linen

Wool

In Transylvania, wool was and is obtained only from sheep. Traditionally, sheep with rough, long wool were bred in large numbers by every family. After shearing in April, the sheep were driven to pasture up in the mountains where they stayed until the beginning of the next winter. They were then brought back to the valley and were fed hay and dry leaves. Regardless of weather conditions and seasons, the animals were kept outside without shelter. Both the type of food and the fact that they remained outside the year round had great impact on the quality of their fibers. And there was a difference in quality of fibers from the same breed of sheep, depending on age, health and care, and weather.

Țurcana and *Țigaia* were, and still are, the most common types of sheep known in Transylvania. *Țurcana* is the traditional breed and the oldest, known in Romania since antiquity². It is descended from the *Ovis Vignei Arkar* (figures 6, 8). (*Rețca*, another breed of *Țurcana*, with long horns, survives today in some isolated areas of Banat.) The shepherd selects the best animals for producing long, dense wool (figures 7, 9). The annual wool yield is about 3 kg from the best sheep, and 1.5 kg from the others. White is the most common color, although there is also black from the young animals and shades of black to gray from the older ones. As *Țurcana* wool is strong and rough, it is used to weave textiles for house decoration (bed, floor, and wall covers), and sometimes for knitting.

The *Țigaia* is a descendent of the *Ovis Vignei Arkar*. *Tigaia* are smaller and their wool is shorter (figures 10, 11). The color of the wool is predominantly white, although it can also be black or brown. The wool production per animal averages 2 kg.

A relatively young breed of sheep is the *Merinos de Transylvania*, which originated with the *Merinos Rambouillet*, *Negretti*, and *Țurcana* at the end of the nineteenth century (figure 12). The

¹ See Gheorghe Bichir. "Contributii la cunoasterea tesutului in asezarea de la Garvan (sec. X-XIII)", in *Studii si cercetari de istorie veche*, IX, 1958; Nicolae Iorga, *Istoria comertului Romanes*, Tiparul Romanesc, Bucharest, 1937.

² A. Pop, V. Taftă, I. Lăbușcă, M. Mochnacs, *Creșterea ovinelor și a caprinelor*, 1976, p. 22.

wool from this breed is short, wavy, soft, dense, and fine (figure 13). The quantity of wool they yield is 3-4 kg per animal. The colors are whites, and sometimes (but rarely) browns. Merino wool is used for weft yarns and knitting yarns.

The complexity of the technological process that produced woolen textiles remained unchanged for a long time, and even today some aspects of production are the same as they have always been. Wool has traditionally been sheared by hand with large sharp shears. There were and continue to be, two methods of shearing. In one, the shearer starts on the sheep's belly, continues up the back, onto the other side, and finishes around the neck (figures 24a, b). In the other, the shearer starts around the neck, then continues down around the body (figures 25a, b).

Traditionally, the women washed the wool in the summer when the temperature was 22°-25°C, and the relative humidity was 10-15%. The fleece was first soaked in spring water from a well, at approximately 15° C, for 12 to 24 hours – depending on how greasy it was (figure 27). After soaking, the fleece was washed by hand in spring water. Adding some warm water helped the process. For rinsing, the fleece was anchored by a stone in the running water of a small stream and rubbed by hand or beaten with a *mai*, a small wooden tool. After rinsing, the wool was set out in a big basket to drain, and it dried in the sun (figure 28). Through the washing process, approximately 7% of the initial weight of the wool was lost. Once dry, the wool was usually hung from the ceiling, wrapped in a piece of cotton or a household rag, and stored for two to three months until carding and spinning took place – usually in the late autumn.

In preparation for carding, the wool was sorted by quality: long fibers, from the back of the sheep, that were strong enough to be spun tight, would be used for warp; short fibers, from the belly and neck, would be used for weft. Also in preparation for carding, the wool was subjected to a picking process called *cărmănare*, to air it out.

Two methods of wool carding have been used in Transylvania: the traditional method, used until the beginning of the twentieth century, in which the wool was carded by women at home with two pairs of hand cards (figures 33-39); and the mechanical method, introduced at the beginning of the twentieth century (figures 41-43). In the traditional method, two qualities of fiber were obtained: long fibers, the *păr* (figure 40, first on the left) were extracted with a pair of combs called the *pieptănuți* (figure 125). The *pieptănuți*, made of wood, had handles with a single row of long metal teeth where the bristles would be. Shorter fibers, the *cămură* (figure 40, center), were extracted with a pair of hand cards (figures 34, 35). Each card was made of a flat piece of wood, on one side of which was mounted a piece of leather with metal teeth fixed in it.

There are two methods of hand spinning still used – one for warp fiber, the *tors răsucit*, the other for weft fiber, the *tors îndrugat*. In both methods the spinner holds the distaff between her knees and feet, with the wool bundle tilted toward the left side. With her left hand she supplies the wool, thus controlling the thickness of the yarn, and with her right hand she twists the spindle.

The *tors răsucit* is Z-twist spun (figure 50). With this method the long fibers are spun into thin yarn that is highly twisted, uniform in diameter, and able to stand warp tension. During spinning, the spindle is in a vertical position with the sharpened end up and is held by the thumb and first two fingers on the interior side, and between the forefinger and middle finger on the exterior side. The spindle is moved by pushing or rolling it in a clockwise direction with the thumb and forefinger, while the middle and ring fingers hold it in place (figures 46, 47).

The *tors îndrugat* is S-twist spun (figure 51). With this method the short fibers are spun into weft yarn, which is less twisted and not strong enough to be used for warp. The spindle position is almost horizontal. With the spinning end of the spindle pointing away from her, the spinner holds

the other end of the spindle between the thumb and four fingers of her right hand (figures 48, 49). To spin, she rolls the spindle counterclockwise with her thumb. The rolling and pushing movements with the thumb and four fingers are continuous.

In Transylvania, the distaff, the *furcă*, might be a simple stick approximately 150 cm long and 3 cm in diameter, made of filbert wood. Some exceptionally elaborate and beautifully decorated pieces are known (figure 44). The spindle has had several transformations during its evolution, including the *tocălie*, the single cross-arm spindle; the *drugă* or *răsucă*, the drop spindle; and the *fus*, the carved spindle. The *tocălie* and the *drugă* were used until the beginning of the twentieth century. The *fus* is a stick approximately 40 cm long, carved out of one piece of willow wood. It is thicker in the center, with one end sharp and the other conical (figure 47). It can still be purchased today in the marketplace.

Skeining the yarn is still done on a traditional hand reel called a *râșchitor* made from a tree branch that has a natural V-shape approximately 15 cm long at one end. At the other end, a cross bar approximately 20 cm long is fixed at right angles to the V-shape, approximately 7 cm from the top. This tool is made in two different lengths: one, used for the warp, is approximately 135 cm long, based on the length of the warp calculation; the other, shorter one, approximately 70 cm, is used for the weft (figure 53).

Skeining helps to determine the length of the yarn and also prepares it for dyeing. From the spindle, the yarn is transferred directly to a skein on a hand reel. The person doing the skeining holds the hand reel in her left hand and moves the spindle full of yarn with her right, making a W-shaped movement between the cross bar and the V-shaped end. The yarn's ends are then tied together. Skeins meant to be used for weft are tied with a short string in four or five places before they are taken off the reel.

For warp yarn, a quantitative calculation is made before the yarn is taken off the reel. To calculate the quantity, two units of measurement are used: a *păpușă* for the width and a *cot* for the length. These units can be used independently or as they relate to each other.

A *păpușă* is measured when the yarn is on the hand reel (135 cm x 4 turns), and consists of 10 groups of yarn, each group having 3 threads (30 threads x 540 cm = 16,200 cm = 1 *păpușă*). To make it easier to count, each *păpușă* is tied separately (figure 54). For this calculation, the order of the threads does not matter. The yarn is taken off the reel by sliding it out first from the cross bar and then from the V-shaped end. The length of a skein is approximately 270 cm. The *păpușă* system is used for determining the warp and the reed count. Traditionally, one reed accommodates approximately 9-10 *păpuși*.

A *cot* is the length measured from the elbow to the tip of the fingers and back to the wrist on the palm side, approx. 60-70 cm. For example, for a unit of one *cot* length of finished cloth, 3 *păpuși* of warp yarn are needed. That is, 10 groups of 3 threads multiplied by the amount of yarn in one complete turn on a hand reel (135 x 4), and the whole multiplied by 3 *păpuși* is equal to one *cot* or 48,600 cm.

The warp calculation depends on the texture of the textile to be woven. Dense texture is called good warping: two warps are threaded per dent of reed. Less dense texture is called bad warping: one warp is threaded per dent of reed. Medium dense texture is called good and bad warping: double and single threading per dent are alternated. The choice of warp density is conditioned by the quality of the cloth intended to be woven and by the availability of materials.

Wool was often used in the natural colors of its fibers – white, black, and brown. Also, until

the beginning of the 20th century, natural dyes were used for dyeing wool. Red, blue, yellow, and some brown and black were colors obtained from dyeing with local plants (figures 55-68). The main red sources were the roots of *Rubia tinctorum* L. and of *Galium verum* L., and the leaves of *Origanum vulgare* L. in combination with the bark, leaves, and flowers of the *Cornus mas* L. Blue was obtained from *Isatis tinctoria* L. and from imported *Indigofera tinctoria* L.. The source for yellow was the entire plant of *Reseda luteola* L. The bark of the *Alnus glutinosa* was used to dye brown to black. The most common mordants were an alum called *alaun* or *piatră acră* and a ferrum sulphate called *gălițoi*, *galiscău* or *galiță*.

The yarn, undyed or once it is dyed, is wound into balls by hand on a homemade swift, a *vârtelniță* (figures 69, 70). The swift consists of a tripod post, a *căproi*, about 60-70 cm high, made from tree branches; and a pair of removable slats, *vârtelnițe*, placed horizontally through the post at a 90 degree angle and joined to each other at the center point. There are usually two sets of slats, one longer than the other, each set corresponding to the hand reel dimensions. Each slat has several holes at each end in which wooden pegs approximately 10 cm long are inserted to hold the yarn. The skeins are put on the slats, and the person who is winding pulls the thread of a skein with one hand, turning the slat as she winds the yarn around her other hand.

A very old method of warping, no longer in use, was done on a simple warping frame, created usually outdoors on a fence, a wall, or any other structure able to support the big wooden or metal nails around which the warp yarn was stretched. The frame consisted of two vertical rows of nails 150 cm apart, with 10 cm between each nail. Another method of warping, done indoors, was done on a warping reel called an *urzoi*. An *urzoi* was composed of a central axis – a stick approximately 200 cm high – which had at each end two long slats, about 150 cm long, positioned at ninety degrees to each other and with their center cross perpendicular to the central axis (figure 80). The four outer ends of the two cross pieces were vertically joined by bars that had teeth on the outside of them. Every tooth held yarn. There were wooden pegs at the bottom of the *urzoi* where the warping began and returned and where the loop position for the lease formation was created (figure 81). A few removable pegs, placed along the vertical bars, could be inserted to hold returning warps when necessary (figure 82).

To warp by this method meant standing still and rotating the *urzoi*. For greater efficiency, two balls of yarn were often handled together. This was done by knotting together the beginning ends of the two balls. The warping was started from the bottom by hooking the knot of the two threads on the first peg. The yarn was then wound around to the second peg, and so on up the *urzoi*. When the desired quantity, measured in *coți*, was reached, the yarn was hooked around the last peg, and wound back down the same way. This process was repeated until the warp was finished.

The warp on the *urzoi* was counted again in the *păpușa* system. The number of warp threads had to be calculated by the number of reeds' dents per centimeter of the cloth to be woven. When warping was finished, the warp was securely tied at the lease formation to keep the threads in order, and taken off the warping reel. The warp was then removed from the *urzoi* by being chained, starting from the bottom. -

In Transylvania, historically, weaving was done during the winter. It was a domestic task, the work of the women. Up until fifty years ago, they wove every year, transforming wool, hemp, and linen into enough fabric not only to supply clothing for the entire family, but also textiles for interior decoration, and for specific farm activities.

Several types of weaving have traditionally been done in Transylvania: weaving on a vertical loom, *țesutul cu războiul vertical*; weaving on a rigid-heddle loom, *țesutul cu scândura*;

sprang weaving, *țesutul în bate*; tablet weaving, *țesutul cu table*; and weaving on a horizontal or treadle loom, *războiul cu ițe*.

The horizontal or treadle loom has been the predominant type of loom and continues to be today. It is long and relatively narrow, approximately 250 cm long and 80 cm wide. Important archeological discoveries at Dinogetia-Gârvan, in the south, show evidence of the existence of horizontal looms in Romania in the first half of the eleventh century.³ The various wooden parts of the looms are easy to assemble and disassemble and, until recently, were made by craftsmen from the villages.

The heddles were made by the women. Young unmarried girls were encouraged to participate in making them because it was believed it would bring them good luck in their married lives. Heddles were made of wool thread or of cotton thread when this fiber became affordable. Today, it is rare for heddles to be made in the home, but when they are, cotton thread is used and the technique remains the same (figures 78a-l).

The reeds, made of wooden dents fixed in place with hemp thread, usually came from the marketplace, and were made by men from specific villages. Today, they are still made in a few villages in the Apuseni Mountains, but only by order. For this type of loom, the reeds are made in different widths and dent concentrations to make the loom compatible for every type of weaving (figure 79a, b).

The shuttle, a type of boat shuttle that holds the bobbin of weft yarn in the center, was also bought at the marketplace. The bobbin winder, or *socală*, was made of wood by a local craftsman. It is mounted on a box made to hold the balls of yarn. It has a simple wheel design in which the movement of rotating the wheel is transmitted to a connected horizontal stick on which the bobbin receives the yarn (figure 71).

To dress the loom takes two people – one at one end rolling the warp onto the warp beam, the other holding the opposite end of the warp. Warping is started at the back of the loom with the end of the warp where the cross has been secured with string. A thin stick is put through the looped end of the warp and tied at both ends onto the warp beam with the warp placed toward the front (figure 83a). Two thin sticks, the lease sticks, or *fușcei* – which are longer than the width of the cloth to be woven – are placed outside the cross on either side, and secured at each end to each other (figures 83a, b). The lease sticks are to be kept permanently on the warp, near the back beam. Once the sticks are tied, the string that has been holding the cross is untied. The warp is spread on the first stick, and the lease sticks, to the real width of the cloth to be woven. The warp is then rolled onto the warp beam while the other end is held at the front of the loom (figure 83c-f). The cross of the warp between the lease sticks is maintained, and the warp is rolled evenly. In order to keep the layers of warp separated, and stabilized on the beam, two or three sticks are placed on each layer (figure 83c). When the entire length of the warp is rolled, the loops are cut at the end for threading through the heddles (figure 83f). The warp ready to be woven is called the *natră* (figures 84-86).

For threading the heddles, one woman works from the back of the loom (figure 87). She gives to the other woman, who is seated in front of the heddles, the ends of the warp threads, one by one, from the back part of the loom, in the order set by the cross. The seated woman opens the eye of each heddle and with her forefinger receives the warp being put through the eye by her partner (figure 88).

³ Gheorghe Bichir, 1958. *Contributii la cunoasterea tesutului in asezarea de la Garvan (sec. X-XIII)*, in *Studii si cercetari de istorie veche*, IX.

Sometimes a mistake is made in the warp calculation and in this case the leftover warp, the *mânz*, is rolled on a stick and carried to the back beam, to be detached little by little during the weaving process. Another mistake that can occur is an extra warp, or *lăturoi*, threaded in the middle of the pattern. This extra warp is eliminated during the weaving and carried to the back.

For the warp threading through the reed the woman at the back relays them one by one to her partner, who receives them by means of a small ordinary knife (figure 89).

The end of the warp is tied with strings onto the cloth beam through a previously attached stick. Bunches of warps are then tied to the stick – first the outermost warps, then the center ones, and finally the ones in between – and all are rolled to an absolutely even tension (figures 91, 92).

The weaving starts 1 or 2 cm from the front stick, with an inferior type of yarn which functions as a stabilization of the warp's position (figure 93). To change the shed, the foot pedal connected to a particular heddle corresponding to the order of the pattern is pressed. The weft yarn travels in a shuttle pushed through the shed, first with the left and then with the right hand. When the cloth woven covers the front cloth beam too many times and becomes uncomfortable for the weaver, it is unrolled from the breast beam and passed onto the knee beam. (The knee beam is fixed at the front of the loom, under the warp and leaning against the two sides of the loom.) The actual weaving process is done by one person as long as the pattern is not too complicated and does not have many back sticks or threads that would require the help of someone at the back of the loom.

When the weaving has been completed, the finishing requires a few operations. After the extra warp is cut off, the ends of the piece are usually hemmed. Some time after the weaving, the fulling process is done for the thicker wool fabric the *pănură* that is used to make winter cloth and woven with two or four sets of heddles (figures 96, 97). The *cergă*, a typical wool blanket, is also fulled.

Hemp

About the hemp grown in Romanian territory, the Greek historian Herodotus wrote in the 5th century B.C.E.: "Hemp...it is very like flax; only that it is a much coarser and taller plant: some grows wild around the country, some is produced by cultivation: the Thracians make garments of it which closely resemble linen; so much so, indeed, that if a person has never seen hemp he is sure to think they are linen, and if he has, unless he is very experienced in such matters, he will not know of which material they are."⁴

The discovery at Dinogetia-Gârvan revealed information related to the use of hemp and the technological process for producing it during the tenth to the thirteenth centuries. Beginning with the eighteenth century, commercial documents related to hemp give abundant information on the importance of the cultivation and use of this fiber.⁵

In the first half of the twentieth century, commercial cotton was costly. Every family had its own yearly hemp crop from which could be woven approximately 30 meters of fabric for clothing, bedclothes, tablecloths, and bags. When the importation of cotton increased, and the prices came down and became affordable, the quantities of hemp produced by each family decreased. Today, some people still use hemp towels made years ago. They also still have reserves of plain fabric, and make a variety of household domestic items from them. But in Transylvania today, as well as in Romania as a whole, the cultivation of hemp in the context of the textile home industry is extremely

⁴ Herodotus, *The Histories*, translation by George Rawlinson, J.M. Dent & Sons Ltd. London 1992, p. 325.

⁵ N. Iorga, *Istoria comerțului românesc*

rare.

Hemp, *Cannabis sativa*, is an annual plant. In the mountains and hills where the soil was less fertile and the water often insufficient, the cultivation of hemp predominated. It has a tall straight stem, digitate leaves with five to thirteen lobes, sharpened and notched, and a small greenish-yellow flower (figure 98). The difference in appearance between male and female plants becomes clear in July (figure 102). The male plants mature and are harvested in summer, and are called summer hemp (figure 103). The female plants mature and are harvested in autumn, and are called autumn hemp (figure 104). The proportion of summer to autumn hemp in the same crop is approximately equal. The textile fibers represent about 15-26% of the weight of the dry stems of both kinds of hemp.

In Transylvania, where the hemp was sown in April, the seed of the hemp crop for weaving had to be highly concentrated per square meter, so that the plants did not grow too big (figure 101). If the seed was not concentrated, the plants developed thicker, rougher, and stronger fibers suitable only for making string (figure 107). The seeds for the next year were collected from the matured autumn plants. After the planting in April, no other maintenance of the crop was needed.

Usually at the end of July and the beginning of August, small greenish-yellow blossoms would develop on summer hemp plants. The leaves would be bright green, the stems tall and thin, approximately 150 cm (figure 102). The fibers of summer hemp would be thin, soft, and white. The harvest was in August when the pollen could be shaken from the plant, and the leaves were about to turn yellow (figure 107).

Autumn hemp would mature three or four weeks after summer hemp, at the end of August or beginning of September. The highest stem would be 170-180 cm thick. The leaves would be dark green, the flowers bright green. The plant would yield small brown seeds that had a strong smell. The fibers from the autumn hemp would be long, thick, rough, and of a darker color than those of summer hemp.

At the same time as the autumn hemp was harvested, an inferior quality of hemp called *vologi* was harvested but was kept separate from the good quality hemp. The *vologi* were the broken and inferior quality plants, rough of fiber and dark brown in color. Often, the fibers were not even extracted, and instead, these plants were used to tie together bunches of good hemp.

The *hăldani*, tall strong hemp plants mixed individually with other crops, were cultivated exclusively for seeds and for fibers for string. The stems were very tall, 200 cm and up, and the plants from this group were heavily branched (figure 107). The fibers were long and strong.

The harvesting was done by the women. For all categories of hemp, the method of harvesting was the same. Each plant was picked individually. The harvesters pulled the plants up with their right hands and collected the hemp in their left hands (figure 108a). The roots of bunches were kept even. The size of one bunch was equal to the number of plants that could be held in two hands, and was called a *mănușă* (figures 108b, d). Each bunch was tied at its thickest part, under the flowers, with a few of the *vologi* (figure 108c). After it was harvested, the hemp was dried in the sun. Summer hemp was dried for three to four days, so it would lose as much of its leafage as possible (figure 109). Autumn hemp was dried for a much longer time so the seeds could be extracted. In preparation for retting, both ends of the bunches of hemp were cut off (figures 110, 111).

Hemp was retted in running water or in a pool created near running water and filled by it (figure 112). The two methods gave similar results. The retting was considered finished when the stems broke easily and the fibers could be separated from the stems (figure 113, 114). This took

eight to ten days for summer hemp and almost double that time for autumn hemp. The retting time was influenced by the strength of the plants, the temperature of the air and water, and the quality of the water.

After the hemp was taken out of the retting pool, the decomposed part of the plants was washed away in clean water (figures 115a-d). The *vologi* that bound the bunches of plants together were removed and each *mănușă* was washed separately by hand (figure 115a). After washing, the fibers were almost separate from the woody part of the plant, and had a clean, light yellowish color (figures 115d, 116, 118).

The hemp was left to dry in the sun and open air until the wooden part broke easily (figure 116). The drying time depended on the outside temperature and humidity.

Braking and scutching of the hemp were done to separate the fibers completely from the wooden part. For this process the hemp had to be very dry. The tool used was a brake, a *meliță*. It was made of wood and could have two, three or four legs, and it had a wooden groove and a wooden blade hinged together at one end (figures 121, 122, 123). The groove was fixed and the blade was mobile. The stems of the hemp were first broken -- either over the brake (figure 124a) or by being whipped with an instrument called a *nabolnic* (figure 120). Then they were cracked between the groove and the blade, to release the fibers (figures 124b, c). When one end of the bunch was well broken, the brake operator wound the fibers she had obtained around her hand, and repeated the brake's action on the other end (figure 124d-f). Finally, she scutched the hemp by shaking out the pieces of broken stem (figure 124g). The resultant fibers, the *fuioare*, were twisted and folded in half and stored indoors, until carding time (figures 124h, i).

For carding hemp, first a pair of cards was used to separate the fibers by length, and then a third card was used to comb the fibers. The first card of the pair, number 1, was made of a piece of wood, approx. 50 by 30 cm and 4 cm thick (figure 125, left). One end had two rows of iron teeth, 20 cm high (figure 126). Card number 2, also made of wood, smaller than the first, and used to comb the hemp. It was approx. 20 by 20 cm (figure 125, center), and had iron teeth at one end and a 50-cm-long handle. The third card, number 3, had dense iron teeth fixed in circles in the center of a piece of wood, and was used to thin the fibers (figure 125, right).

Three grades of fibers were obtained by the carding process: long fibers, the *fuior* (figure 127, center), obtained after the first combing -- the best quality; medium fibers, the *urzeală* (figure 127, right), obtained after the second combing -- medium quality; and short fibers, the *câlți* (figure 127, left), left on the number 2 card after the last combing -- low quality.

To obtain each of these three categories of fibers, the traditional carding procedure was as follows:

For the *fuior*, card number 1 was attached to a bench with weights or nails. The carder rolled one end of the *mănușă* around her hand, and combed the free end on the card (figures 128a, b). When the hemp fibers were no longer retained on the comb, the combed part of the fibers was knotted (figure 128c), and the same process was repeated with the other end (figure 128e). To make the hemp finer, the bundle was then combed with card number 3 (figure 128f). This group of fibers was used as warp for fine textured cloth.

For the *urzeală*, the hemp fibers left on card number 1 were combed with card number 2 until no more fibers could be transferred from one card to the other (figures 129a-c). The fibers from both cards were taken off by their combed ends (figures 129d, e). The uncombed end of the bunch was then combed on card number 1 (figure 129f). When the card no longer retained the fibers, the combing stopped. Both ends of the fibers were knotted and these fibers were used as a

warp for ordinary hemp cloth, or for some wool weft fabrics (figure 129g). This category could also be used as weft for fine hemp cloth.

For the *câlți*, the short fibers left on card number 2 were removed from the card and knotted at one end (figures 130a-c). They were carded by hand, and then aired out with the spindle before they were spun (figures 130b, c). The *câlți* were used as weft for inferior quality fabric.

The distaff and spindle used for spinning hemp were the same as those used for wool, with some exceptions. In some areas of Transylvania, the size and form of the distaff varied in order to correspond to the length of the hemp fibers. The warp and weft yarn were both spun by the same method that was used for spinning wool in the *răsucit* method – that is, twist spun in Z direction (figures 133, 134). The yarn had to be strong enough for the whitening process that followed. For spinning hemp more than for spinning wool, saliva was used to moisten the fibers in order to manipulate them (figure 133).

The yarn calculation, and the tools used for the process of skeining, winding, and warping hemp were the same as those used for the wool process.

Bleaching and softening of hemp yarn was done in two steps. First, for all grades of hemp, the skein of yarn was bleached (figures 139a-g); second, after the hemp was woven into cloth, it was left to bleach in the sun (figures 144, 145a, b)⁶.

The bleaching of the skeins was done in a *pârlău*, a hollow tube made of willow (figure 139a) or of linden tree bark (figures 138a, b). The following preparation was first necessary: the skeins were dipped in cold water; the *pârlău* was set on a support covered with wooden boards, with small spaces between them to allow the water to drain. An empty receptacle was placed underneath the boards, ready to receive the drained water from the *pârlău* (figure 139a). The bottom of the *pârlău* was filled with a thin layer of straw (figure 139b). On top of the straw alternating layers of yarn, and ash obtained from plum or beech wood, were closely packed, avoiding any gaps (figure 139c). All was then covered with a thick piece of hemp fabric called the *cenușer*. A 10-cm-thick layer of ash went on top.

Bleaching was the effect of highly alkaline water at a relatively high temperature poured onto the hemp. One pail of hot water was poured slowly into the *pârlău* and then another pail of water at 80°- 90° C (figure 139d). The water drained slowly into the receptacle below, and was then collected and re-heated to 80-90° C (figures 139e, f). As the water was slowly poured and drained through the layers of ash and hemp, its alkalinity increased and the bleaching progressed. These steps were repeated six times over two hours. For the final pouring, the water was again hot. When that water had drained, and there was no liquid left to drain, the hemp was left for another two hours in the *pârlău*.

Finally, the ash and hemp were removed from the *pârlău* (figure 139g), and the hemp was rinsed in cold running water, and the skeins beaten to eliminate the ashy water (figure 139i, j). The drying was done outside in the sun (figure 139k).

A second and third bleaching would take place if a whiter and softer yarn was desired, or to eliminate any uneven whiteness. The procedure was the same except that the only layer of ash was on the top. After bleaching, the soft yarn was a yellowish-white color.

All this effort was to achieve the very white hemp fibers used to weave white cloth that would never be dyed. Sometimes, though rarely, hemp fibers were dyed to be used specifically in

⁶ For the bleaching experiment we did in 1997, we used hemp cloth to fill up the *pârlău* because we didn't have a full complement of skeins.

the decoration of hemp towels or tablecloths. The yellow-chrome colored dye made traditionally of *galițoi* (figure 140) and ash was a very good dye, as it was both washable and lightfast. For black dye, the bark of the *Alnus glutinosa* L. and the *galițoi* (figure 141) were used.

The same treadle loom used for weaving wool was used to weave hemp. When the density of the warps was high, changing the sheds was difficult, so the warp was softened with a mixture of wheat husk and boiled water called *mânjeală*. The top of the warp was moistened by brushing it, front to back, with cooled *mânjeală*. Often a tray with embers was placed under the loom as a source of heat.

After the hemp was woven, the cloth was dipped in cold water from river or well and then stretched out on the grass and left to be bleached by the sun (figures 144, 145a, b). Each time it dried, it was dipped in the water again and re-exposed to the sun. If the weather was good, the process of bleaching could be completed in approximately two weeks. The time of exposure depended on how strong the sun was and to what use the cloth was to be put. For clothing, only one side of the cloth had to be very white. For towels, bedding, and tablecloths and napkins, the cloth had to be white on both sides. For use in routine housework, the cloth was not bleached.

Once the process of making the hemp cloth was completed, if the cloth was not needed right away it could be stored uncut. Hemp cloth was usually not ironed but the effect of ironing was obtained by storing it in a very tight roll (figure 181), thus: the cloth was folded in half, lengthwise, and then one woman held it while another rolled it. Also, until the end of the nineteenth century hemp and linen cloth were stretched by being pressed with a wooden instrument, called a *tiglăzău*. The *tiglăzău* was 61 cm long, 10 cm wide, and 4 cm thick. It had ridges on one side of it, and it was the ridged side that was used for pressing the cloth (figures 190a, b). After the cloth was moistened and rolled around a stick, the pressing was done by repeated movements of rolling and pressing it with the *tiglăzău* (figure 190c).

Linen

Cultivated linen, *Linum usitatissimum* L., was used in some sections of Transylvania, especially in the areas of lower altitude. Producing linen was similar to producing hemp except that linen plants mature all at once (figures 146-151).

PART I, Chapter II

Textile woven structures made of wool, hemp, and linen, produced in the textile home industry

This chapter covers the classification of typical Transylvanian textile structures woven with wool, hemp and linen. The relatively simple structures that are characteristic of these textiles produced in the home industry, are in direct relation to the type of fibers existent in this area. The structure classification proposed in this study is based on the terminology traditionally used in Transylvania for woven textiles; the terminology varies depending on whether the textile is made of wool, or of hemp or linen. Almost all Romanian names for textile structures are related to the technique or the type of loom used for weaving them. Following is the structure classification of woven textiles made of wool:

Sprang weave with circular warp, *țesătură în bâte* (figures 154a-c)

Balanced plain weave, *țesătură în două ițe* (figure 155)

Plain weave, felted, *pănură* or *cergă*; *pănură* when it is made to be used for clothing, and is usually finer (figure 179); then *cergă* which is a blanket (figure 156)

Plain weave with a rigid-heddle loom, *țesătură țesută cu scândura* (figure 157)

Tablet weave, *țesătură țesută cu table* (figures 158, 159)

Weft-faced (tapestry) *țesătură aleasă în degete* (figures 160a-h, 161⁷, 162)

Twill, diagonal woven pattern, *țesătură în patru ițe* (figure 165)

Twill, diagonal woven pattern, felted, *pănură* (figure 166) and *cergă țesută în patru ițe* (figure 228)

Twill, herringbone woven pattern, *țesătură în patru ițe cu motiv brăduți*, or *os de pește* (figure 168)

Twill, diamond weave pattern, *țesătură în patru ițe cu motiv punct de diamante* (figure 169)

Plain weave with supplementary weft, *țesătură aleasă în degete peste fire* (figures 163a, b)

Plain weave with supplementary weft, felted, *cergă cu ciupi* (figures 164a, b)

Twill, diagonal woven pattern with supplementary weft, *țesătură în patru ițe aleasă în degete peste fire* (figure 170)

Twill, diagonal woven pattern with supplementary weft, felted, *cergă cu ciupi țesută în patru ițe* (figure 167)

Patterned weave; depending on the complexity of design these structures might be patterned by the use of treadles, *țesătură nevedită în ițe* (figures 172a, b); by the use of sticks (a half of treadle), *țesătură nevedită în fușcei* (figures 173a, b); or with threads, *țesătură nevedită în ațe* (figures 174a, b)

The woven structures of textiles traditionally made of hemp and linen are plain weave, *pânză* (figures 181-184); and variations of twill, *sârbitură* (figures 185-187). *Pânză* is also used as a general term to describe any length of fabric made of hemp or linen, including plain weave and twill.

PART I, Chapter III

Textile groups produced in the textile home industry

For the classification of textiles produced in the textile home industry in Transylvania, I took into consideration the use of the textile and its distribution throughout the household.

The most important groups, because of their extended use, were *pănura* (figures 179, 180), made of wool; and *pânza* (figures 181-187) made of hemp or linen. A length of *pănură* of approximately 30 meters, 80-90 cm. wide, and a length of the same dimensions of *pânză*, 50-55 cm wide were woven every year. The quality of the *pănură* was directly related to the type of fibers of which it was made, the diameter of the warp and weft threads, their twist and density, the woven structure of the textile, and the degree of its felting. The quality of the *pânză* was specifically related to the use of different grades of fiber obtained through the carding process – respectively

⁷ Figure 161 shows a typical fence “woven” in tapestry technique.

fuior, *urzeală* and *câlți* -- and the concentration of the warp and weft.

For hemp cloth, the relation between each group of fibers, the yarns produced from them, and the qualities of cloth woven is as follows: first quality, made with warp of *fuior* and weft of *urzeală*, used for making special clothing, bed sheets, tablecloths, and pillow cases (figure 182); medium quality, made with warp of *fuior* and weft of *câlți* spun finely, used for everyday clothing and towels (figure 183); low quality, made with warp of *urzeală* and weft of *câlți*, spun thick, used for bags and mattresses (figure 184). Sometimes an inferior quality cloth was woven with warp of *urzeală* and weft of *vologi*, to be used in farm related activities. Also, after the Second World War era, when cotton became affordable, another quality of *pânză* began to be made using cotton as warp (sometimes, but rarely, as weft) and hemp *fuior*, *urzeală*, or *câlți* as weft (figure 188).

Traditional clothing reflects most significantly the technology and aesthetics of the home industry. The Romanian native dress is characterized by its white material, which is un-dyed fabric made of wool, hemp or linen; and by the colorful decorations or accessories superimposed on the white. The patterns used are common to the entire country. There are variations of color, motif, and form of accessory specific to each ethnographic area.

The native dress changed very little, over time, until the industrial era. Variations in dimensions, materials, decoration, color, and motif, as well as in the functions of the clothing, were determined by finances, fashion, and the types of activities for which it was worn.

The native dress common to Transylvanian women has as its components a chemise – either of the type called the *ia* (figures 199, 200) or of the type called the *cămașă bătrânească* (figure 198) – and a petticoat, the *poale* (figure 201). These components were made of white plain weave hemp cloth (or, rarely, wool), and decorated with colored embroidery. Over these garments, colorful accessories such as a front- and back- woven wool apron, the *catrințe* (figures 204, 300); a belt (figures 206, 300); a vest (figures 205a, b, 300), and so forth, were usually worn.

The *ia*, worn until the twentieth century, had a pattern similar to the chemise depicted in Trajan's Column⁸ and the Adamclisi monument,⁹ (113 A.D.), worn by the Dacii¹⁰ woman. The front, back, and sleeves, all cut in a rectangular shape, were gathered around the neck. A slit cut on the front provided the necessary opening. The motifs, geometric or floral, were embroidered with black, red, blue, and yellow wool, and later cotton, and were disposed principally on the sleeves and on the front.¹¹

The *cămașă bărbătească*, with a pattern similar to a tunic, was made of the same materials and had the same type of decoration as the *ia*. Both the *ia* and the *cămașă bărbătească* might be short, only just below the waist; or they might be the same length as the petticoat, *poale*.

The *poale* was made of four or six widths of hemp or linen cloth, gathered at the waist. The bottom was decorated with white lace and sometimes also embroidered. A discrete decoration was made at the place where each of the widths of cloth was joined to the one next to it in a vertical

⁸ Trajan's Column is a monument in Rome designed by Apollodor of Damascus and build in AD 113 to commemorate the triumph of the Romans against Daci.

⁹ The Adamclisi monument, in the south of Romania, was build at the same time and for the same reason as Trajan's Column.

¹⁰ Dacii are the ancestors of the Romanian people. They were part of the Thracian family. The political and religious center of the Dacia was in Sarmizegetusa, in Sureanu Mount.

¹¹ The colors were used in various combinations according to age and occasion. Brighter colors were predominantly used on festive costumes by younger women

direction. This decoration was made with white hemp thread or with black, red or blue wool or cotton thread, on the chemise as well as on the petticoat.

The weaving technique and the color of *catrințe* changed over time as a result of the influence of outside fashion. The oldest type *catrințe* known is weft-faced, woven with wool warp and weft, with red and blue as the dominant colors. Around the end of the nineteenth century, the *catrințe* were made of black wool, plain or twill woven.

For men, the native dress included a chemise, *cămașa bărbătească* type (figures 209, 195a, b), made of the same material as the women's. The chemise was worn over pants, *cioareci* (figure 212), made of wool, plain or twill woven and felted; or *izmene* (figure 211), pants made of hemp cloth, worn in the summer or in the winter under the *cioareci*. Some *izmene* were decorated, some were not. A leather belt (figure 215), a vest made of plain or twill woven and felted wool (figures 213, 214), and a hat made of lambskin or felted wool completed the men's simple clothing (figure 195b). Both men and women wore typical Romanian shoes, the *opinci*, made of a rectangular shaped piece of leather, stitched with a leather string following the shape of the foot.

The group that comprised textiles made to be used in the house, including pieces used to cover the wall, table, and bed, was multiply varied in terms of techniques, patterns, and colors. The style of these textiles was defined by each ethnographic area, although there is an underlying uniformity throughout the group.

The *păretar*, a long and relatively narrow (90-100 cm wide) wool hanging was a response to the need for thermal insulation and color inside the home (figure 216). The *păretar* was displayed on the walls. Most often, it was tapestry woven with linear and geometric motifs of red, blue, or black, and white and/or yellow.

The *culme* was a display of textiles on a pole horizontally suspended from the ceiling of the room (figure 217). Special towels, *prosoape de culme* (figure 218), approximately 65-70 cm high and 40-45 cm wide, were often arranged over the pole with the decorated part displayed. The majority of *prosoape de culme* had tapestry woven geometric motifs in red, blue, or black. The undecorated area was plain weave, woven with natural color hemp weft on hemp warp (figure 219). Another type of towel, approximately 2m long and 25-40cm wide, which had woven or embroidered motifs at both ends, was used to decorate the walls around hanging icons or ceramic plates (figures 220-222).

The textiles used to dress the bed added to the colorful display in the house (figure 223). A white bed sheet made of hemp or linen (figure 225), decorated at the bottom with white lace, would show below a colored blanket. The wool blanket was a *lepedeu*, a *cergă*, or a *țol*. The *lepedeu*'s woven techniques traditionally included twill (figure 223) and tapestry (figure 226). By the middle of the twentieth century the *lepedeu* was frequently woven with colorful patterned motifs, especially if it was used to cover the bed in the holiday room (a room which was used only on special occasion and during the holidays, and where the most valuable textiles were stored or displayed). The *cergă* (figure 237) and the *țol* (figure 227) were plain weave or twill, woven with white or with black or brown natural wool. The motifs were linear or checkered. A special type of *cergă* called *cergă cu ciupi* was embellished with supplementary weft made of un-spun long fibers either in the same color as the foundation, or in a contrasting color (figures 164a, b, 237). On top of the bed were stored and displayed several pillows, called *căpătâie*. Tapestry woven motifs similar in color and form to those of the *prosoape de culme* decorated the ends of the pillow cases (figures 223, 229).

The tablecloth, the *măsăriță*, varied according to whether it was to be used for the daily table (figure 231), for the table in the holiday room (figure 232), or for special gatherings when long

narrow tables were needed (figure 230). The *măsăriță* was made of wool, hemp, or linen, and in the twentieth century, also of cotton. The one used daily and for special occasions was plain weave or a variation of twill woven structure with simple linear decorations of red, blue, or black and/or yellow on a white background (figure 230). The one used on the holiday room table was woven in tapestry technique. The predominant color was red or blue and the geometrical or stylized floral motifs were white, black, or red (figure 232).

A smaller group of textiles included the ones made to be used in agricultural activities. With these textiles, although the practical function prevailed, the simple details of color or pattern demonstrate the importance of the creative process. This group included bags – the *straița* (figure 233, right) or the *desagi*, the double bag, (figure 233, left and center); towels for everyday use, the *ștergar* (figures 234, 235); a large napkin to cover the bread, the *păstură*; the *cenușer*, used in the hemp bleaching process (figure 236); and the *zdremțare*, used to carry a large volume of hay-type material (figure 236).

A specific group of textiles comprised objects made to be used in rituals and on other special occasions. Among these the most impressive are the long and relatively narrow tablecloths (figure 230), approximately 3 x 1.20 m, used to cover the tables during large ceremonial meals related to the rituals of passage; and the *cerga cu ciupi*, used during wedding ceremonies (figure 237).

PART II, Chapter I

The textile's aesthetic from wool fiber to woven product

This chapter examines the aspect of the textile's aesthetic that results from the characteristics of wool fibers and from their transformation into the woven product. Also explored in this chapter is the aesthetic of various specific woven structures made of wool.

The aesthetic of a textile results from a combination of factors, the most important being the characteristics of the material and the technological process by which it was created; the way it is structured and patterned; and its coloring. Another factor of the aesthetic is the context in which the textile is to be used. Clothing, a house interior, or any other context where textiles are used can be transformed by the supporting accent of a particular textile.

The greatest impact that the morphological characteristics of wool fiber has, is on the felting and the luster of the final textile product. The higher the crimp of the fiber and the more distant the scales are from the fiber's cortex, the better the process of felting will be. Wool fiber from the Țurcana is coarse, long and straight, and has a large diameter, and the scales are positioned close to the fiber's cortex (figure 14, 15, 22, 241). Therefore, felting of Țurcana wool is not easy, and it is done only after the wool is woven. A felted textile made of Țurcana wool has a hairy aspect, due to the fact that the fiber ends come out of the threads during the felting process and are exposed on the surface of the textile (figure 238). Using Țurcana wool fiber in a polychrome combination, a pictorial effect was created (figure 240), where the clean line delimitation between colors was lost because of the interference of fibers from both colors. This effect is a characteristic of the *cerga* type textiles woven with colored linear motifs in most of the Transylvanian ethnographic areas (figures 240, 228). By contrast, the felting of woven textiles made of softer fibers like Țigaia or Merino wool was done with better result due to the higher crimp of the fibers, and the position of the scales relative to the cortex (figures 18, 19, 22, 239, 242).

The luster quality of the Țurcana fibers was best used on belts and aprons. The longer and

thicker fibers extracted through the combing process were spun into yarn which had an almost metallic appearance (figure 241). By comparison, the luster of the softer fibers of *Țigaia* and Merino is less dramatic, interrupted by the fibers' crimps (figure 242).

Wool with natural colors in variations of white, brown, and black were creatively used in the Transylvanian textile home industry. The white variations, from a clean bluish-white to a muddy yellowish-white (figures 23a-i), was combined during carding and spinning. The resultant threads carried into the weaving the effect of a subtle color contrast (figure 248). The nuances of brown, black, and gray might have been obtained from a single animal, or they might have been the result of various combinations of white and black or brown during carding. These colors were woven individually or in combination with white, often in linear motifs.

The technological process of making wool also had an effect on the aesthetic of the finished textile. The washing of the wool was the first process to influence its quality. The fiber's color and luster change according to the degree to which the inherent lanolin and imperfections are cleansed from it.

The nature of the different fibers themselves had an effect on the aesthetic, as well. Before carding, the fibers were separated into categories corresponding to their use as warp or weft. Also, specific types of fibers were designated for particular textiles; for example long, coarse fibers (*păr*, figure 40, left) were used for the weaving of aprons, *catrințe*, and belts, *brâie* and *brăcire* (figures 266, 267a).

Carding added a few important aspects to the final textile. The *păr*, a woven fabric executed with the thick, long fibers of *Țurcana* combed out, had a distinctive stiffness, luster, and surface topography (figure 243). Hand carding (figure 31) of the shorter fibers created a different effect from that created by mechanical carding (figure 32). Fibers that were hand carded appear to be more precisely parallel to each other and as a result, the threads were smoother. The spinning method and the spinner's ability added to the quality of the thread through the direction of spinning, twist concentration, diameter, and consistency. Although evenness throughout the spinning was desirable (figure 251), there are examples of textiles woven with weft spun with great inconsistency and the artistic effect is surprisingly pictorial by modern standards (figures 248, 275).

In the process used in the textile home industry, dyed wool was another element of the artistic aspect of the finished textile. To dye the yarn evenly was almost impossible because of the unevenness of the fiber's natural white color. An interesting dyeing effect can be seen on the dyed tufts of un-spun fibers traditionally woven into the *cerga* (figure 164a). The color was often absorbed differently from the top to the bottom of the fibers, giving a light accent to the tips of the tufts.

The weaving method and the loom are also factors that contribute to the aesthetic value of a textile. Identical structures can have different aspects when woven on different types of looms. For example, the texture of a tapestry woven with a vertical loom in which the warp shed is permanently asymmetrical is characterized by a slightly depressed warp effect (figure 256). By comparison, the texture of a tapestry woven on a horizontal loom with two harnesses in which the shed is permanently symmetrical is flat with no topographical characteristic (figure 257).

A case study of a tapestry woven bed cover, *lepedeu*, demonstrated that the artistic value of the piece resulted from the use of different categories of *Țurcana* wool fibers (long and short); from various types of yarn, spun in both S and Z directions, un-plied or plied; from the use of both natural and synthetic dyes; and from the composition of the motifs (figures 271-282).

This chapter ends with a brief aesthetic characterization of the main types of Transylvanian

textile structures woven of wool. Also, there is a concise argument on the aesthetic of the motifs.

PART II, Chapter II

The textile's aesthetic from hemp and linen fiber to woven product

This chapter examines the aspect of the textile's aesthetic that results from the characteristics of hemp and linen fibers and from their transformation into the woven product. Also explored in this chapter is the aesthetic of various specific woven structures made of hemp or linen.

The length and thickness of hemp and linen fibers was closely related to the concentration of the seeds during planting, the geo-climatic conditions, the grade of maturity of the plants at harvest, and in the case of hemp, the type of plants, feminine or masculine. The luster, color, and elasticity of the fibers were also determined by each step of the technological process. A silk-like luster was achieved by spinning thin, long fibers into threads (figure 286); and a white equivalent to the white of cotton fibers was obtained after many bleachings, uses, and washings (figure 286). The grades of natural white color vary from a brownish-white to a pure white (figure 286).

The appearance of cloth made of hemp or linen was determined by the diameter and the density of both warp and weft, as well as by the fiber's degree of whiteness and softness. Each of the three categories of fibers separated during the carding process, *fuior*, *urzeală* and *câlți*, was directly related to a particular quality of cloth. The *fuior* fibers were the finest, from which thin and even yarn was spun (figures 283a, b). With *fuior* alone or in combination with *urzeală*, the best quality of cloth was woven. Both plain weave and twill woven fabric were thin, and had a well balanced structure, a smooth texture, and a good luster (figure 283c). This best quality cloth was of a bright white color since the yarn was bleached several times before it was woven, and the woven cloth itself was also bleached. Its white color and fine texture were a perfect background for the colorful motifs that were often embroidered on it (figure 209, 290). Medium quality cloth was made with warp of *fuior* or *urzeală* (figures 283d, e) and weft of *câlți* spun finely (figure 283f). This cloth was characterized by the imbalance of the weave formed by the contrasting thickness and smoothness of warp and weft yarns. Low quality cloth, made with warp of *urzeală* and weft of *câlți* (figures 283g, h), was thick, and had a coarse appearance and a brownish-white color (figure 283j).

Hemp or linen fibers dyed a yellow-chrome color were used as weft for weaving linear motifs contrasting with the white background of hemp or linen towels and tablecloths (figures 231, 235, 236). On plain balance weave, the colored weft interrupted the white warp in a way that created a vibrating effect in the yellow motifs (figure 236). The same effect created an extra aesthetic element in the case of the twill woven structure. The white warp accentuated the twill design over the rusty yellow appearance of the weft (figure 291). Red, blue, or black cotton yarns were also used for similar motifs, especially in the first half of the twentieth century (figures 234, 235).

Particularly beautiful were hemp and linen pieces on which the embroidered or lace decoration was made of the same natural color as the cloth itself (figure 292, 293).

PART II, Chapter III

Aesthetic of the textiles used for traditional clothing and for the house

This chapter deals with the aesthetic of each group of textiles classified in the third chapter

of the first part, and with the aesthetic interrelation of various groups of textiles.

In a case study of traditional Transylvanian dress, the aesthetic value of the individual pieces – the components of the clothing as well as their harmonious interrelation – was analyzed from the perspective of the structure, texture, color and motif of the materials. The main characteristic is the predominance of white as the ground color, accentuated (primarily) by red, blue, and black (figures 195b, 300). The contrast among the white background and motifs, the colored motifs, and the accessories, is stylistically precise. It is dictated by the distribution of the motifs over the entire outfit, the differences of the materials and their textures, and the technical implementation. The density of the motifs is specific by ethnographic area. Examples of great differences are the heavily and colorfully embroidered chemises of the Pădureni area (figures 199, 297), and the discreetly executed chemises of the Hațeg or Hunedoara areas (figures 287, 290).

White embroidered motifs on white cloth, encountered most typically on the women's chemise and petticoat and on the men's chemise and pants, create a subtle effect of light and shadow (figure 293). A similar artistic result was achieved on the black pieces typically used for aprons and vests (figure 298).

A cross-section of specific areas of the traditional dress was analyzed. There are significant variations in the aesthetic elements of the waist (figure 301a) and chest (figure 301b) areas – which are rich in color, texture, and motif. For the top (head cover) and bottom areas, which tend to be less decorated, white and/or black material balance the rich central parts (figure 300).

The complex inventory of textiles used in the traditional Transylvanian house had an exceptional artistic quality, based on the balance of colors, forms, and proportions of the whole ensemble. Many of the geometric and floral stylized motifs characteristic of this group of textiles were repeated in linear style, predominantly in the weft (width) direction (figures 232, 237, 271). The white walls of the room received a distribution of the patterns, colors and textures of the textiles – the hangings, towels, bedcovers, and tablecloth – which were perfectly harmonized among themselves and with the space (figure 304). The ornamentation, made with the same primary colors – red, blue, yellow, and natural brown and black, dispersed on white – created an impression of movement and of a pleasant harmony in the home interior. The whole ensemble was contrasted by the ceiling and floor, which were made of massive natural wood (figure 217).

Conclusions

The geo-climatic conditions of Transylvania imposed on the culture the use of coarse fibers of wool, hemp, and linen. The home industry, using these materials in a complex technology, produced yarn used for weaving basic cloth of wool, for the felted *pănura* and *pânza* (made of hemp and linen), and for weaving or embroidering colored artistic and symbolic messages. The work itself, from the first stage of obtaining the fibers to the transformation of them into woven products, was an elaborate, year-round process.

The factors to be taken into consideration in the study of Transylvanian textiles are the relationship among various qualities of wool and hemp or linen fibers in their specific uses, and the harmony of the colorful woven or embroidered motifs on the white background used for clothing and as part of the interior of the home. The present, in-depth study of the characteristics of these textile materials and of their transformation during the technological process demonstrates the impact of each step of the process on the aesthetic of the finished textile. The study reveals the centuries-long continuity of Transylvanian home textile production, including the use of the same materials and tools, which was only broken at the beginning of the twentieth century.

B C U I A S I

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

Central University Library Iasi

B C U I A S I

Central University Library Iasi

INDEX

A

Acoperirea mesei · 201
Acoperirea patului · 195
Acoperirea pereților · 190
Alaun · 51, 56, 285
Alnus glutinosa L. · 56, 226
Arin · 56, 129, 226, 239, 266

B

Bărbătuș · 65
Bărgăle · 81
Bătătură · 36, 40, 45, 47, 48, 49, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 70, 74, 80, 81, 83, 111, 117, 122, 129, 131, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 175, 176, 177, 178, 179, 188, 190, 192, 194, 197, 200, 201, 203, 205, 207, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 227, 228, 229, 231, 236, 237, 239, 240, 246, 251, 253, 254, 265, 267
Bobinare · 44, 58, 74
Brăcire · 171, 221, 296
Brăie · 145, 171, 183, 221, 296
Brațele războiului · 67, 70, 75, 80

C

Căciulă · 171, 189
Caier · 40, 42, 117
Călcători · 164
Calculul urzelii și al bătăturii · 48
Câlți · 111, 112, 116
Cămașă · 126, 171, 173, 175, 177, 185, 259, 263, 293
Canabis Sativa · 89
Cânepă
 caracteristici morfologice, chimice și mecanice · 89
 cultivare · 93
 de vară · 87, 88, 89, 93, 95, 245
 de toamnă · 87, 88, 89, 93, 99
 elasticitatea fibrei · 93, 216
 fibre · 88, 89, 91, 96, 102
 înmuierarea și albirea firelor · 121
 istoric · 87
 mănuși de cânepă · 100
 pânză · 116, 125, 127, 129, 130, 131, 158
 pârluire · 121, 123, 125

pieptănatul · 110
 recoltare · 93
 sălbatică · 88
 sârbitură · 155, 159, 161
 spălare după topit · 99
 uscare · 99, 100
 topit · 96
 torsul · 116
 țesutul · 128
 valori estetice · 245
 vopsit · 127
 Cănură · 40, 147, 153, 239, 267, 283
 Căpătâie · 199
 Capră · 60, 74, 75
 Căproi · 57, 124, 285
 Căput · 181
 Caracteristicile veșmântului · 169
 Cardare · 158, 218
 Cărmănare · 34, 36, 38, 41
 Catrințe · 171, 221, 293, 294, 296
 Ceapșă · 128
 Cenușă · 91, 122, 123, 124, 135
 Cenușer · 124, 290, 295
 Cergă · 149, 199, 200, 213, 220, 287, 292, 295
 cu ciupi · 208, 269, 270
 de nuntă · 207
Chelidonium majus L. · 54
 Chimir · 174, 187, 189, 192
 Chindeu · 208
 Cioareci · 187
 Ciupi · 147, 149, 150, 152, 272, 292, 295
 Ciur · 95
 Cojoace · 171, 173
 Coloranți · 51, 129, 130, 188, 220, 226, 257
 Columna lui Trăian · 167
 Concentrația băătăurii · 61
 Concentrația urzelii · 61, 70, 80, 122, 142, 143, 145, 156, 158
 Conci · 171, 173
 Corn · 42, 51, 74
Cornus mas L. · 51, 285
 Costum · 150, 167, 168, 172, 184, 207, 251, 257, 263
 de sărbătoare · 161, 174, 270
 feminin · 171, 173, 183, 184, 189, 260, 261, 263
 masculin · 171, 184
 tipologie · 171

Cot · 48, 284
Craci · 57, 184
Cracii izmenelor · 173
Crâmpițoi · 48
Croiul cămășii · 184
Croiului costumului · 160, 171
Culme · 15, 145, 160, 191, 192, 200, 264, 265, 294, 295
Culori naturale · 158, 218, 223

D

Dârstă · 83
Depănatul · 57
Desagi · 295
Dinții pieptenului · 111, 112
Direcția de răsucire · 117
Drobșor · 55
Drugă · 284
Dubă · 83

E

Efectul estetic · 147, 227
Estetica ansamblului · 16

F

Fibrele de cânepă · 87
Foaie (de țesătură) · 190
Foarfeci țigănești · 32
Fuior · 112, 126, 130, 156, 160, 161, 162, 196, 197, 205, 246, 247, 248, 251, 254, 289, 293, 297
Fundul perinii · 200
Furca · 42
Fus · 36, 43, 44, 47, 58, 77, 112, 284
Fușcei · 77, 286, 292

G

Galiscău · 51, 285
Gălițoi · 51, 56, 128, 129, 202, 205, 206, 207, 239, 253, 266, 285
Galium verum L. · 51, 285
Gama coloristică · 191
Gaude · 51, 53
Glugă · 181

H

Hibiscus cannabinus L. · 91
Hudă · 64

I

Ie · 174, 175, 176, 249

Iepe · 67

Indigo · 53, 54, 55, 56, 130, 226

Indrea · 67, 68

Inul · 13, 91, 134, 171, 251, 272

caracteristici morfologice, chimice și mecanice · 134

fibre · 133, 134, 135, 137

pânză · 155

Isatis tinctoria L. · 55, 285

Iță · 63, 77

Iută · 91

Izmenele din pânză · 184

Î

Împâslită · 81, 141, 142, 147, 149, 150, 152, 206, 213, 214, 215, 219

Împâslire · 29, 81, 83, 142, 158, 199, 214, 215, 223

Îndrugat · 46, 47, 142, 146, 179, 220, 223, 283

J

Jirebie · 47, 48, 57, 120, 126

K

Kenaf · 91

L

Laibăr · 150, 181, 263

Laibăruțe · 181

Lână · 23

caracteristici morfologice, chimice și mecanice · 29

cărmănat · 36

culoare · 24, 25, 28, 29, 30, 51, 52, 54, 55

drapajul · 216

efectul împâslirii · 214

efectul luciului · 215

elasaticitatea fibrei · 216

fibra · 24, 29

finisajul țesăturii · 80

higroscopicitatea · 31

luciul · 29

morfologie · 91

ondulație 81, 214, 217

păr · 36, 38, 40, 60, 62

pieptănat · 36

răsucire fire · 47

rezistență fibră · 214
 spălare · 34
 structura longitudinală · 214
 structura transversală · 214
 tors direcție · 44
 tuns · 32
 valori estetice · 213,
 vopsitul · 51
 Lanolină · 218, 221
 Lăturoi · 77, 287
 Lepedee de pânză · 197
 Lepedee de sârbitură · 197
 Lepedeu · 145, 150, 152, 154, 155, 197, 199, 206, 239, 240, 265, 295, 297
 Lepedeu ales · 237
 Lepedeu de frunze · 206
 Leșie · 122, 124
 Limba meliței · 106
Linum augustifolium · 134
Linum usitatissimum · 91, 134, 291

M

Mai · 34
 Mămăligoi · 65
 Mânjeală · 129, 251, 291
 Mânjirea · 65, 129
 Mânz · 77, 287
 Măr · 51
 Măsăriță · 202, 295
 Măsărițe bătrânești · 202, 207
 Meliță · 104, 105
 Melițoi · 106
 Merinos de Transilvania · 24, 28, 30, 31, 41, 214, 216, 217
 Mijlocare · 65
 Mordant · 51, 54, 55, 56, 129, 130, 225
 Mosor · 58, 61
 Motive · 57, 70, 71, 142, 145, 149, 150, 156, 164, 171, 175, 190, 193, 197, 199, 200, 202, 205, 206,
 207, 215, 217, 229, 231, 235, 236, 239, 240, 251, 252, 265, 266, 270, 272
 Muierușcă · 65, 67

N

Năframă · 171, 173, 260
 Natră · 75, 286
 Nevedirea în ațe · 153
 Nevedirea în fuscei · 153
 Nevedirea în ițe · 153

Neveditul prin ițe · 75
Neveditul prin spată · 80
Nivele ale costumului · 169

O

Oaie · 26, 27, 32, 33
Obiele · 157, 217
Ochiul iței · 75, 77, 79
Oprege · 171, 178
Origanum vulgare · 51, 285
Ovis Aries · 23

P

Pantaloni · 149, 236
Pămură · 47, 83, 141, 149, 157, 163, 173, 177, 181, 184, 186, 187, 188, 292, 293
Pânză · 116, 125, 127, 129, 131, 155, 158, 159, 162, 163, 173, 175, 177, 183, 184, 185, 186, 195, 196, 197, 200, 201, 205, 245, 246, 249, 251, 252, 254, 259, 265, 292, 293
 a doua calitate · 159
 a patra calitate · 162
 a treia calitate · 159
 prima calitate · 159
Păpușă · 48, 71, 72, 119, 284
Păr · 40, 62, 139, 142, 143, 151, 152, 178, 179, 181, 183, 187, 188, 216, 221, 234, 235, 239, 240, 283, 296
Păretare · 144, 149, 190, 237
Pârlău · 121
Pârluire · 123, 125, 206, 248, 254
Păstrarea pânurii și a pânzeturilor · 163
Păstură · 295
Pava cămășii · 173
Perini · 144, 200, 201
Piatră acră · 51, 285
Pieptănuți · 38, 110, 283
Pieptănuți de lână · 38
Pieptar · 172
Piepteni · 38, 39, 110, 111
Piuă · 84
Poale · 159, 171, 175, 176, 177, 178, 181, 217, 251, 260, 293, 294
Ppostată · 93
Proțap · 102
Pumnar · 184
Purhăburi · 186
Puzderie · 102

Q

R

Rami · 91

Raportul de culoare · 218

Rășchiatul · 47

Rășchitor · 47, 48, 72

Rase de oi · 24

Răsucă · 284

Răsucirea · 42, 45, 47, 116

Răsucit · 42, 44, 45, 46, 47, 48, 68, 116, 141, 146, 153, 154, 157, 162, 177, 178, 179, 183, 190, 194, 197, 199, 216, 217, 220, 223, 227, 228, 235, 239, 240, 248, 267, 283, 290

Război de țesut

noțiuni generale · 59

orizontal cu ițe · 64

vertical · 60

Rechie · 51

Resedă · 51, 225

Reseda luteola L. · 51, 285

Rețca · 24

Ritualuri · 207

Roata de tors · 44

Roiba · 51

Rost · 59, 61, 62, 64, 70, 77, 128, 146, 207, 227

Rostopască · 54

Rostul · 60, 61, 63, 67, 144, 146

Rubia peregrina · 51

Rubia tinctorum L. · 51, 129, 285

S

Sânzâiene · 51

Sârbitură · 155, 159, 195, 196, 197, 292

Slobozitor · 65

Socală · 58, 286

Sovârc · 51

Spată · 63, 64, 71, 72, 74, 80, 157, 159

Spată legată · 71

Spetează · 67

Stan · 174, 185

Stanul cămășii · 173

Straîță · 204

Structură textilă · 139, 141, 143, 152, 237

aleasă în degete · 143

aleasă peste fire · 146

cu ciupi · 146

cu suprafața de bătătură · 143
cu suprafața de urzeală · 142
cu suprafața de urzeală și bătătură egal vizibilă · 141
simplă în două ițe · 141
țesută cu scândura · 143, 233, 292
țesută cu table · 143
țesută în bâte · 139, 233
țesută în patru ițe cu motiv în formă de braduți sau os de pește · 149
țesută în patru ițe cu motiv romboidal, nevedit în coște sau în ochiuri · 149
țesută în patru ițe cu motiv diagonal · 148
țesută în patru ițe cu motiv diagonal și cu bătătură suplimentară · 149
țesută în patru ițe cu motiv structural diagonal, împâslită · 148

Strujac · 197

Sucală · 58

Sulul țesăturii · 61, 67, 75, 78, 80, 81

Sulul urzelii · 65, 75, 77

Suveica · 74

Ș

Ștergar · 295

Șuba · 171

T

Table · 59, 64, 139, 142, 143, 181, 234, 286, 294, 295

Tălpile razboiului · 65

Tanin · 55, 56

Târnațul · 15, 74

Tiglăzău · 163, 164, 291

Tindeul · 171, 205

Tipologia costumului · 171

Tocălia · 44, 47, 284

Tocul perinii · 200

Topilă · 96, 97

Topitul cânepii · 96

Tors · 42

Tors instrumentar · 42

Tors istoric · 42

Tors îndrugat · 46, 283

Tors răsucit · 294

Troc · 123, 124

Tropaeum Traiani · 167

Tunderea oilor · 32

Tunică · 167, 173, 174, 184

Tuns - *cojocul* · 32

Tureacul · 173
Turul izmenelor · 184

Ț

Țesătură

aleasă în degete (dește) · 143, 235, 303
aleasă peste fire · 143, 244, 278
cu ciupi · 143, 149, 151, 152, 154
cu coadă · 80
cu suprafața țesută în două ițe și bătătură suplimentară · 146

Țesături folosite în interiorul locuinței · 190

Țeserea

în bâte · 61
în două ițe · 80
cu scândura · 63
cu table · 64

Țesut

în ațe · 197
în fuscei · 197
în ițe · 197

Țesutului cânepii · 128

Țevie · 58

Țigaie · 23, 24, 27, 29, 30, 31, 214, 217, 220, 221

Țol · 141, 295

Țundră · 181

Țurcană · 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 81, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 181, 187, 199, 200, 204, 208, 214, 215, 216, 217, 221, 224, 228, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 267, 269, 270

U

Urena · 91

Urena lobata · 91

Urtica dioica · 91

Urzeală (de cânepă) · 121, 123, 130, 147

Urzeală

montarea pe război · 74

Urzică · 91

Urzit bun · 80

Urzit rău · 80

Urzitul circular · 61

Urzoi · 72

V

Vâltoare · 85

Vânturată · 95

Vârtelniță · 57, 58, 285

Vat · 127, 128, 129

Vătaie · 67

Vestă · 251

Veșmânt

 Istoric · 167

 Caracteristici · 171

 Tipologie · 171

Veșmântul feminin · 173

Veșmântul masculin · 184

Vologi · 93, 95, 115, 159, 162, 288, 289, 293

Vopsitul cânepii · 127

Vopsitul lânii · 51

Z

Zadii · 171

Zdremțare · 206

B C U I A S I

Central University Library Iasi


13691/08
85

B C U I A S I

Central University Library Iasi

B C U I A S I

Central University Library Iasi



B.C.U. „M. EMINESCU” IASI



Teoretizând într-o logică distinctă care tratează țesăturile populare tradiționale - din arealul Munților Apuseni-Poiana Ruscăi, respectiv Banatul de Munte și zona sudtransilvană - în baza unei cercetări de teren sistematice și de lungă durată, a analizelor complexe de laborator asupra fibrelor, structurilor acestora, calităților lor și culorilor folosite, dar și prin experimente și studiu bibliografic, autoarea este o novatoare în acest domeniu.

Motivându-și interesele și demersul pentru abordarea problematicii complexe a textilelor populare tradiționale prin rațiunea "prezenței monumentale" a acestora în viața comunităților - "ca o creație populară de masă" - , dar și a indivizilor, d-na Florica Zaharia apelează la metoda expozitivă numai ca discurs istoric. Demersul domniei sale este unul de tip arheologic, dar oferă o limitare cronologică, urmărind în esență ideea continuității materiei, instrumentarului și tehnologiilor.

Cartea domniei sale abordează deopotrivă evoluția domenală prin componentele originale, cu etape și analize ale condiționării și până la produsul final. Toate acestea oferă, în concepția autoarei, suficiente argumente pentru a defini, prin țesăturile tradiționale, un "stil de viață articulat".

Ioan Opreș

